



Università degli Studi di Napoli Federico II

Dottorato di Ricerca in  
Composizione Architettonica, Progettazione Urbana  
XVII ciclo

LE FORME DELLO SPAZIO PUBBLICO

Coordinatore: prof. Alberto Cuomo

Relatore: prof. Fabrizio Spirito

Dottoranda : Federica Ferrara

Napoli, 2005



<b>Introduzione</b> .....	p. 5
---------------------------	------

**Premessa      La città, le parti, i materiali**

La città come composizione di materiali .....	p. 11
Tipo, forma e figura .....	p. 17
La parte: lo spazio pubblico .....	p. 26
Ripensare la forma dello spazio pubblico .....	p. 29

**Capitolo I      Lo spazio pubblico**

Dal luogo pubblico allo spazio pubblico .....	p. 33
I materiali del progetto: il vuoto .....	p. 50
Del concetto di spazio: rapporti di posizione .....	p. 63
Resistenze e variazioni della forma: oltre la piazza .....	p. 68

**Capitolo II      La forma e gli archetipi**

Descrizione dei materiali .....	p. 73
Le variazioni dell'identità .....	p. 78
Chiusura e apertura .....	p. 84
Dal baricentro alla centralità .....	p. 88

**Capitolo III      La 'formalizzazione' degli archetipi**

Lo spazio della relazione: l'Agorà .....	p. 99
Lo spazio della perimetrazione: il Foro.....	p. 111
Lo spazio dell'estensione: il Tessuto.....	p. 120
Lo spazio dell'aggregazione: il Palazzo .....	p. 130
Lo spazio della composizione: la Villa.....	p. 145

## **Appendici**

Appendice A.	Sisto V e il disegno della Roma barocca: premesse per la città moderna .....	p. 160
Appendice B.	Il luogo pubblico come materia connettiva. G. B. Nolli, Roma 1748 .....	p. 165
Appendice C.	Lo spazio pubblico a partire dall'edificio Le Corbusier .....	p. 169
Appendice D.	Nuove centralità: la città-regione. Il caso della Ruhr .....	p. 176
Appendice E.	Una nuova dimensione pubblica per Parigi. I parchi .....	p. 181

## **Materiali di documentazione**

Schede per una bibliografia di base .....	p. 186
Bibliografia generale .....	p. 196



## Introduzione

La città e lo spazio pubblico sono indissolubilmente legati: non si dà città senza spazio pubblico e viceversa. Per spazio pubblico si intende un sistema di spazi liberi in continuità fisica, un luogo in cui si incrociano tematiche e piani differenti, ognuno dei quali contribuisce alla dimensione e alla forma dell'insieme conseguente. In quanto 'spina dorsale' rimanda alla dimensione urbana nel suo complesso e, al contempo, alle relazioni e alle tensioni che incidono sul suo corpo. Costituisce, parallelamente, una delle parti che ne formano, concretamente, la struttura. In questo senso rinvia alla totalità della città e alla presenza dei differenti frammenti di cui essa è composta. Indagare le caratteristiche e le qualità di questa 'parte' urbana diventa, pertanto, un pretesto per riflettere sulla città nel suo complesso.

Lo spazio pubblico rappresenta, inoltre, un potente 'strumento' per mezzo del quale provocare una modificazione materiale e anche radicale della forma urbana. Ne danno testimonianza numerosi progetti che, attraverso il disegno di piazze, *boulevard*, parchi, etc., spesso per volere delle autorità - democratiche o meno - hanno decisamente mutato la forma, l'immagine e l'abitabilità delle città.

Nell'analisi delle sue forme, e di conseguenza nella loro ri-progettazione, è, pertanto, rintracciata la possibilità di rinnovare le strategie d'intervento sull'organismo urbano, nel rispetto dei temi legati all'estensione e alla diffusione.

Per comprendere la dimensione entro cui la questione si inserisce e le peculiarità di cui lo spazio pubblico si costituisce, si procede, per quanto finora affermato, all'analisi delle caratteristiche principali del sistema fisico entro cui si iscrive. In quanto parte di un insieme, appare necessario, difatti, riflettere anzitutto sull'organismo che lo contiene. I territori urbani, sotto l'influenza di un'espansione deregolata e caotica, appaiono come il riflesso di alcuni caratteri della società contemporanea, rispetto ai quali l'architettura

si trova, inevitabilmente, a ridefinire i propri sistemi d'azione. Le tradizionali dualità utilizzate nel dibattito disciplinare, quali le classiche opposizioni tra città e campagna, tessuto e monumento, pubblico e privato, cedono il passo ad un quadro problematico più complesso. Bisogna, anzitutto, tenere presente che le categorie con cui tradizionalmente è stato possibile rappresentare la città nel tempo, se sono state adatte a descrivere ancora parti della città ottocentesca, non sono più adeguate ad interpretare il senso delle mutazioni subite ad oggi. All'interno della condizione attuale i termini della dialettica tendono, infatti, a dissolversi reciprocamente.

La prima questione che si affronta è verificare se sia possibile precisare le caratteristiche della città contemporanea, operando un processo di analisi e descrizione analogo a quello messo in atto per la città moderna, mediante il quale ripensare i materiali di cui è composta. L'obiettivo non è assolutamente quello di ridurre la città contemporanea ad una figura unitaria. Al contrario, tenendo presente che le immagini del frammento e della disomogeneità caratterizzano la dimensione fisica, e non solo fisica, delle metropoli, si cerca di sfruttarne il potenziale soprattutto in relazione al progetto, precisando il senso della dimensione urbana in relazione ai materiali con cui essa è costruita. L'evidente trasformazione della natura degli spazi metropolitani, invita chiaramente ad un ripensamento della forma urbana nel suo complesso, e rappresenta un'occasione per la messa a punto di una diversa idea e immagine di città, anche in relazione alla modificazione della sua dimensione. Una riflessione sul repertorio dei materiali che la investe costituisce, pertanto, una tappa essenziale da cui partire, soprattutto in vista della costruzione di un *repertorio* adatto a suggerire l'immagine di nuovi scenari.

In vista di questa considerazione si procede, anzitutto, all'inserimento dell'indagine svolta all'interno di una teoria del pensiero architettonico che vede nel concetto di tipo il proprio riferimento concettuale. Per questo motivo si traccia una sorta di storia dell'idea di tipo, collegandolo alla

questione della forma e della figura in ambito architettonico. Queste coordinate concettuali sono necessarie per effettuare una lettura del paesaggio urbano che non sia arbitraria, ma radicata in una tradizione disciplinare. Il concetto di tipo comporta la concezione del mutamento come la variazione intorno ad un nucleo formale. Questa forma essenziale costituisce il nucleo destinato a mutare nel corso della sua stessa ripetizione. In questo senso interessa ciò che è alla radice degli elementi che compongono l'architettura, e dei sistemi di relazioni che essi individuano. Il sistema delle loro relazioni costituisce l'*idea organizzativa della forma*. Questa premessa concettuale, ovviamente, non si limita all'ideazione dell'oggetto ma, sulla scia di una memoria *albertiana*, si estende alla dimensione urbana.

Si procede, quindi, al chiarimento di alcuni aspetti indicativi della città contemporanea, a causa dei quali sono, ovviamente, mutate anche le caratteristiche degli spazi di aggregazione collettiva. In primo luogo si nota che pur essendo un apparente 'caleidoscopio di frammenti', in realtà la loro percezione è quella di un continuo omogeneo. Un insieme di oggetti accostati, in cui è comunque individuabile la *ripetizione* di alcuni elementi, a partire dai quali (materiali ricorrenti, oggetti disposti secondo alcuni criteri di ordine), questo lavoro ipotizza la costruzione di un processo di comprensione del territorio.

Si tenta, quindi, di definire il concetto di spazio pubblico in relazione alla condizione contemporanea, ricorrendo, inevitabilmente anche al contributo di altre discipline. Cercando di stabilirne la 'misura' fisica si arriva ad affermare che essa tende a coincidere, quasi completamente, con il vuoto. Si ravvisa, di conseguenza, l'enorme valore di tutte quelle aree libere la cui continuità costituisce un potenziale enorme per il progetto urbano. Uno spazio che si riferisce a tutte quelle sequenze di superfici, per lo più libere, da considerare possibili materiali del progetto. Le sue peculiarità, pertanto, sono esplorate nel tentativo di precisarne le caratteristiche, non in quanto

negativo di un positivo-costruito, ma in quanto elemento dell'*architettura della città*.

Il progetto del vuoto si accompagna, inevitabilmente, ad un accurato *progetto di suolo*. Il potenziale sul quale intervenire è, difatti, costituito da aree per lo più di separatezza e di cesura, lasciate libere dagli edifici, da infrastrutture dismesse e da altro: aree di discontinuità e di sconnessione da considerare come tali, non più come vuoti da riempire. Il progetto urbano, quindi, rappresenta l'occasione per *mettere in relazione*, trovare una legge fondativa della relazione (un principio insediativo), capace di connettere elementi distribuiti nel tempo e nello spazio. In altri termini si tratta di non trascurare il potenziale offerto dalla frammentarietà e della diffusione, limitandosi ad immaginare una condizione per la quale le periferie rimangono realtà periferiche ridotte a satelliti del grande centro della città storica. Le città (Napoli compresa) invocano un processo di trasformazione urbana che sia capace di approfittare della nuova dimensione.

Questo lavoro si conclude con un'indagine sul campo, nel senso che si procede alla definizione di una sorta di repertorio dei luoghi pubblici, dai quali emerge, di volta in volta, la differente concezione spaziale che li governa. L'elementarizzazione del tessuto urbano, che precisa alcuni materiali ricorrenti, ha come obiettivo l'individuazione delle *parti* che intervengono nella composizione e costruzione delle spazialità pubbliche e la chiarificazione dei termini delle relazioni che al loro interno si stabiliscono. I sistemi di relazione individuati dagli elementi (superfici, masse, volumi) che li costituiscono sottendono una precisa idea dello spazio. È stato costruito una sorta di inventario di requisiti dello spazio e di elementi della composizione che, potenzialmente, potrebbero essere utilizzati nella trasformazione del paesaggio. Le categorie dei principi insediativi individuate non esauriscono, ovviamente, le caratteristiche del paesaggio urbano. Nel loro insieme consentono, semplicemente, di riflettere su alcuni temi progettuali ricorrenti, anche nella contemporaneità. Le forme

individuare schematizzano alcune condizioni e, come per quanto attiene al concetto di *diagramma* in Deleuze, non rappresentano semplicemente un mondo preesistente, ma *tentano di produrre un nuovo tipo di realtà*. L'obiettivo, dunque, è quello di lavorare con la storia, disfacendo realtà e significati precedenti, stabilendo nuovi punti di ipotesi e di creatività, di congiunture inattese, di impreviste continuità, immaginando nuovi scenari.

Nell'esplorare la dimensione che corrisponde, nella città contemporanea, agli spazi pubblici si è constatato, quindi, che questi tendono a coincidere, sul piano fisico, quasi completamente con il vuoto. Un processo significativo di modificazione del reale, dunque, può e deve prendere le mosse dal potenziale offerto dallo spazio libero: il luogo attraverso cui è possibile immaginare e svelare un nuovo modo di sperimentare e vivere la città. La dimensione pubblica dell'abitare urbano è, in sostanza, un elemento rilevante dal quale partire nella riflessione progettuale per descrivere, comprendere e immaginare trasformazioni per la città contemporanea. Bisogna, in sostanza, pensare in maniera nuova l'idea dello spazio, pubblico e di conseguenza urbano, e alla dimensione scalare alla quale avvengono le relazioni tra le parti. Arrivando quindi a pensare *l'architettura del paesaggio*.



## Premessa

*Il territorio è inteso come un insieme di fatti urbani,  
di elementi costruiti nella città e nel paesaggio,  
dove l'architettura è il segno della storia, della cultura, dei conflitti,  
della permanenza e delle evoluzioni*

A. Rossi, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*.

## La città, le parti, i materiali

La città contemporanea europea, inscritta nella continuità storica, è, chiaramente, priva di connotati identici in ogni parte del mondo occidentale. La riflessione e l'osservazione delle sue caratteristiche, consente comunque di proporre temi e problemi che si ritrovano ovunque, anche se combinati con realtà specifiche, e pertanto possono divenire oggetto di riflessioni generali. L'evidente trasformazione della natura degli spazi, infatti, rende inevitabile un ripensamento della forma urbana nel suo complesso, e rappresenta un'occasione per la messa a punto di una diversa idea di città, anche in relazione alla modificazione della sua dimensione. All'interno di questa condizione, una riflessione sul repertorio dei materiali che la investe costituisce una tappa essenziale da cui partire per procedere ad un riesame del loro utilizzo<sup>1</sup>. Bisogna, anzitutto, tenere presente che le categorie con cui tradizionalmente è stato possibile rappresentare la città nel tempo non sono

---

<sup>1</sup> «Intendendo per materiali urbani gli elementi che concorrono alla costruzione della città e dei quali la città è deposito attivo» (P. Viganò, *op. cit.*, p. 25)

più adeguate ad interpretare il senso delle mutazioni subite. Ai fini di una descrizione progettuale, che consenta di comprendere e, contemporaneamente, di immaginare diversamente il paesaggio urbano, occorre, piuttosto, sfruttare le potenzialità legate alla nuova situazione. I territori urbani sono, infatti, un reale terreno di sperimentazione.

In altri termini, è necessario, individuare gli elementi e le parti che li costituiscono e lavorare a partire da essi (nominare, misurare, comporre, unire, scavare, montare, legare, smontare), promuovendo un processo di semplificazione capace di fornire gli strumenti e i mezzi necessari all'analisi e, conseguentemente, al progetto.

In questo modo, è possibile ri-conoscere i materiali con cui lavorare e, inoltre, osservare come gli elementi in gioco siano mutati di dimensioni e di scala, più che di senso. Partendo dalla descrizione delle parti che compongono la struttura urbana, mediante l'osservazione delle trasformazioni da esse subite, l'obiettivo deve essere quello di provocare un nuovo scenario, innescando inediti sistemi di relazioni tra i brani in esame, o semplicemente potenziandone di esistenti<sup>2</sup>.

Il primo passo consiste, pertanto, nel riconoscere i materiali con cui la città contemporanea si costruisce. Nel XIX secolo, in apparente rottura con la forma della città del Settecento, il tessuto cittadino è *riducibile* ad una

---

<sup>2</sup> «La città viene vista come una grande opera, rilevabile nella forma e nello spazio, ma questa opera può essere colta attraverso i suoi brani, le sue parti [...]. L'unità di queste parti è data fondamentalmente dalla storia, dalla memoria che la città ha di se stessa. [...] Le parti risultano definite essenzialmente dalla loro localizzazione: esse sono la proiezione sul terreno dei fatti urbani, la loro commensurabilità topografica e la loro presenza. Queste aree originali possono venire individuate come unità dell'insieme urbano che sono emerse attraverso un'operazione di differenti momenti di crescita e differenziazione, oppure quelle parti di città che hanno acquistato un carattere proprio. [...] Dal punto di vista della morfologia urbana comprende tutte quelle regioni urbane definite da caratteri di omogeneità fisica e sociale. (Anche se definire in cosa consista l'omogeneità non è semplice, soprattutto dal punto di vista formale [...])» (A. Rossi, *L'architettura della città*, Città studi, Milano 1987, p. 68).



sequenza di elementi ricorrenti (si potrebbe dire che si tratta di *una città di dettagli*), capaci di raccontare il senso della dimensione urbana della modernità, in relazione ai materiali con cui essa è stata costruita. È possibile arrivare a comprendere le caratteristiche della città contemporanea, operando un processo di analisi analogo a quello messo in atto per la città moderna, capace di smontare, individuare, elencare e, eventualmente, ripensare i materiali di cui è composta?

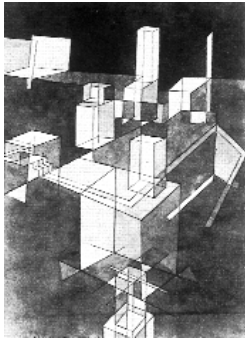
In realtà, contrariamente a quanto appare da una osservazione approssimativa (un apparente insieme scomposto di frammenti), è possibile riconoscere la *ripetizione* di alcuni oggetti, e per mezzo di questi tentare la comprensione del suo paesaggio.

Tra la città dell'Ottocento e quella del Novecento avviene un passaggio significativo tra due atteggiamenti culturali praticamente antitetici, espressione di una modificazione ampia della realtà. È in questo scarto che vanno ricercate le condizioni del cambiamento e, conseguentemente i materiali che entrano in gioco, non solo sul piano del progetto urbano. Bernardo Secchi prende a prestito le parole di Charles Rosen, pianista e storico della musica, per raccontare questa modificazione (sinteticamente riassumibile nel movimento dal dettaglio al frammento)<sup>3</sup>. Rosen individua, nel processo della composizione musicale, un'eloquente variazione capace di determinare un radicale stravolgimento legato a tutto il mondo della musica. In sostanza, per il biografo di Schönberg, la musica dal Rinascimento al XIX secolo è stata costruita, di fatto, mediante la composizione di grandi blocchi di materiali prefabbricati, e solo con Schönberg, Webern e Berg comincia ad essere scritta nota per nota. Secchi utilizza questa concisa ma efficace immagine, trasportandola sul piano urbano, mettendo in luce così una condizione verificatasi anche per la città contemporanea. A differenza di

---

<sup>3</sup> Cfr. B. Secchi, *Prima lezione di urbanistica*, Laterza, Roma-Bari 2000.

quanto accadeva fino all'Ottocento, anch'essa comincia ad essere scritta *nota per nota*, producendo quel panorama nel quale, inevitabilmente, il frammento domina la scena.



P. Klee,  
*Città italiana*, 1928

Se è vero che la scrittura di un brano urbano privilegia la realizzazione di parti apparentemente isolate e concluse in sé, allo stesso tempo, è possibile rintracciare la ripetizione di alcuni frammenti, il richiamo di parti ed elementi che innescano relazioni capaci, malauguratamente non sempre, di creare effetti armonici.

In sostanza, le città, anche se dispersive e confuse, sono, in realtà, costituite di alcuni materiali ricorrenti, alcune forme che ritornano nella sua costruzione e parlano di ciò che si trasmette e ripete, pur mutando in rappresentazioni di volta in volta più appropriate al caso specifico.

Si tratta, in altre parole, di frammenti e insiemi di frammenti, costituiti da oggetti, architetture, vuoti e altro. Riconoscere gli elementi (oggetti ed insiemi di oggetti) che realmente costituiscono la dimensione (fisica) della contemporaneità permette di descrivere e quindi di decifrare la struttura urbana, in vista della sua trasformazione. Bisogna tenere presente che, ormai, le immagini del frammento e della discontinuità sono entrate nelle descrizioni, anche in quelle di tipo scientifico finalizzate ad analisi urbane. Per non negarne le potenzialità, soprattutto in relazione alla pratica del progetto, è necessario considerare la città come oggetto d'analisi complesso e, di conseguenza, indagare il suo significato da differenti angolazioni, ricorrendo, ripetutamente, a contributi che provengono da altri campi disciplinari, rispetto ai quali, peraltro, non esistono confini netti.

I territori urbani sono composti di brani prevalentemente autonomi e isolati: da questo bisogna partire per precisare i materiali che ne conformano

le parti (qualunque sia la loro scala). In un certo senso, la città, caratterizzata da questa suggestiva poetica, non esiste più per come è stata conosciuta fino al Novecento: è la sua nuova dimensione che va investigata e nominata. Cercando di rintracciare, cioè, i «dettagli di progetti interrotti, eventualmente ispirati alla figura della continuità, o parti di città che si sono inizialmente costituite come frammenti, simili [...] a “opere d’arte completamente separate dal mondo circostante e perfette in sé medesime come un riccio”»<sup>4</sup>, si deve esplorare, insomma, tutto ciò che contribuisce alla costruzione dell’*architettura della città*.

L’obiettivo di un’indagine del genere è, in sostanza, una ri-composizione dei materiali scoperti, muovendo da un’interpretazione del rapporto tra il tutto e le parti entro un nuovo insieme di relazioni. In sostanza, spostandosi continuamente tra gli estremi del dettaglio (eredità ottocentesca ‘utile’ all’architettura della città) e del frammento (potenziale post-moderno), il tentativo è quello di svelare rapporti e mettere in relazione brani, parti, figure apparentemente senza rapporto reciproco<sup>5</sup>. Del resto, in maniera spontanea, continuità, regolarità e equilibrio si sono inseguite nel tempo, incrociandosi e a volte contraddicendosi, con figure quali frammentarietà, dispersione e eterogeneità. Quello che interessa indagare è proprio la dimensione in cui avviene tale relazione, tra ripetizioni, continuità, dettagli e scarti di assoluta autonomia. Si sostiene la tesi per cui, indagando le forme dei luoghi, anche quelli apparentemente disomogenei e caotici, possono emergere regole aggregative e principi insediativi (‘frammenti’ essi stessi), da considerare quali preziosi materiali del progetto urbano.

---

<sup>4</sup> B. Secchi, *op. cit.*, p. 22.

<sup>5</sup> Riguardo alla definizione del *frammento come materiale post-moderno* si rimanda P. Viganò, *La città elementare*, Skira, Milano 1999.

La città e il territorio (...) non sono solo un immenso archivio di documenti del passato, ma soprattutto un inventario del possibile<sup>6</sup>.

Individuando le parti che costituiscono il corpo urbano (alcune volte parti isolate, altre volte 'in rete'), le relazioni esistenti e la scala alla quale avvengono, è possibile provocarne di nuove, promuovendo in questo modo un progetto di modificazione del presente, capace di rendere il frammento (isolato e fuori di un sistema di relazioni) un dettaglio, quindi una parte all'interno di un sistema.

Non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vedere, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano ad ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre sapere semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero di elementi che ogni secondo (l'architettura) mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario<sup>7</sup>.

In questo modo non si vuole negare la ricchezza che il frammento in quanto tale porta con sé, quanto piuttosto, sottolineare l'importanza della relazione-tensione tra le parti, la cui chiarificazione specifica l'idea progettuale, architettonica e urbana. La descrizione della città deve avvenire, pertanto, in termini di oggetti e di forme: utilizzando gli elementi come dimensione di comparazione, considerando i rapporti che esistono in questa dimensione e assemblandoli in vista di un differente disegno.

---

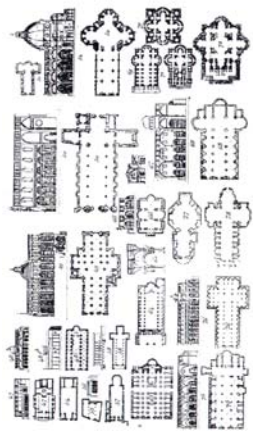
<sup>6</sup> B. Secchi, *op. cit.*, p. 30.

<sup>7</sup> I. Calvino, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995, p. 340.

## Tipo, forma e figura

*Architettura è essenzialmente  
dar forma (essa stessa elemento) all'intento,  
alla funzione, alla struttura e alla tecnica  
e nell'affermarlo elevo la forma a una condizione di permanenza  
nella gerarchia degli elementi*  
P. Eisenman, *Contropiede*.

Questo lavoro si inserisce all'interno di quella corrente del pensiero architettonico che assume la nozione di tipo come presupposto della propria costruzione teorica<sup>8</sup>. In questo 'contesto', il concetto di tipo è concepito, anzitutto, come una struttura della forma, capace di sviluppi molteplici e assolutamente non come meccanismo di riproduzione:



Il tipo architettonico si definisce per la presenza di un invariante formale, che si manifesta in esempi diversi e si situa al livello della struttura profonda della forma<sup>9</sup>.

Il tipo introduce, pertanto, ad un discorso che tiene in considerazione il valore della forma come fondamento dell'architettura. La tipologia, in sostanza, muove dalla individuazione di analogie strutturali tra sistemi differenti. In questo senso,

---

<sup>8</sup> «L'idea di tipo si presenta pertanto come un procedimento conoscitivo attraverso il quale la realtà dell'architettura rivela il suo contenuto essenziale e, nel contempo, come metodo operativo che costituisce la base dello stesso atto progettuale» (C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi, Milano 1990, p. 12).

<sup>9</sup> Ibidem.

interessa ciò che sta alla radice degli elementi che compongono l'architettura e i sistemi di relazioni da essi individuati. La sua figura, conseguentemente, deriva dalla relazione che si stabilisce tra le cose. Il concetto di tipo esprime, di fatto, la permanenza degli aspetti essenziali dell'architettura e pone in evidenza il carattere invariabile di alcune strutture formali (le quali ne costituiscono l'identità) indifferenti al fattore cronologico. L'essenza dell'opera, pertanto, è nell'insieme delle potenzialità inerenti alla cosa e ciò che varia può essere considerato come l'attuazione di queste potenzialità. Mediante una strategia analitica in grado di individuare elementi e parti che compongono gli edifici (il muro, la colonna o la scala, la facciata, etc.), osservando la loro composizione o il loro assemblaggio (sistemi di relazioni), il concetto di tipo consente di riportare l'insieme di questi elementi ad un ordine riconoscibile. Il sistema delle loro relazioni costituisce, quindi, un'*idea organizzativa della forma*<sup>10</sup>.

L'analisi tipologica si impegna, in sostanza, nella ricerca di similitudini o nessi strutturali, nel tentativo di individuare gli elementi di permanenza che sottostanno a fenomeni diversi. Una lettura che utilizza questo concetto come chiave, guarda le trasformazioni come la confluenza verso una struttura capace di molteplici sviluppi. Si concentra, dunque, sulla messa in evidenza dei caratteri persistenti che si identificano in una 'struttura'. In questo senso è utile per comprendere questioni di carattere compositivo, estese anche alla dimensione urbana.

Il contributo di Jean-Nicolas-Louis Durand, in *Précis des leçons d'Architecture* (1802-1805), costituisce, a riguardo, uno dei punti di riferimento fondamentali. In contrasto con la concezione che considera l'architettura imitazione di modelli legittimati dalla storia, Durand pone l'accento sulla composizione quale strumento essenziale del progetto. In

---

<sup>10</sup> Cfr. C. Martí Arís, *op. cit.*

questo modo apre la strada ad una progettazione intesa come *adeguata combinazione degli elementi e delle parti* che costituiscono il repertorio dell'architettura. Si afferma, per la prima volta, l'idea consapevole dell'edificio ottenuto attraverso una composizione di elementi, di cui sono elencate e specializzate le relazioni. Questa concezione viene, conseguentemente, estesa alla scala urbana dallo stesso Durand, lasciando trasparire un'idea di città intesa alla maniera albertiana<sup>11</sup>, per cui «come i muri, le colonne, etc. sono gli elementi di cui si compongono gli edifici, così gli edifici sono gli elementi di cui si compongono le città»<sup>12</sup>. L'opera di Durand è, senza dubbio, frutto di una concezione positivistica per la quale la funzione principale dell'analisi tipologica sarebbe 'semplicemente' quella di fornire all'architetto un repertorio con il quale procedere al montaggio dell'architettura. Ma, in realtà, c'è di più. Il suo contributo riesce a portare l'attenzione su questioni fino allora considerate di secondaria importanza per il discorso architettonico. Il suo lavoro, difatti, pone le premesse per un dibattito che si andrà specificando nel corso del tempo.

Quatremère de Quincy, nel 1832, elabora la prima definizione del concetto di tipo, in ambito architettonico:

la parola tipo non rappresenta tanto l'immagine d'una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l'idea d'un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello. [...] In ogni paese l'arte del fabbricare regolarmente è nata da un germe

---

<sup>11</sup> Si fa riferimento alla famosa affermazione di Leon Battista Alberti per la quale 'la città è una grande casa'. Per l'architetto rinascimentale, l'architettura si inquadra nell'ambito vasto della città. Per un'acuta trattazione più recente della questione, senza scomodare direttamente il *De re Aedificatoria* dell'Alberti stesso, si rimanda a G. C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma 1984, in particolare al capitolo *Il trattato «De re aedificatoria»*, pp. 112-127.

<sup>12</sup> J.N.L. Durand, *Réqueil et parallèle des édifices de tout genre, ancien et moderne* (1801), cit. in F. Spirito, *I termini del progetto urbano*, Officina, Roma 1993, p. 19.

preesistente. È necessario in tutto un antecedente; nulla in nessun genere non viene dal nulla; e ciò non può non applicarsi a tutte le invenzioni degli uomini. Così noi vediamo che tutte, a dispetto dei cambiamenti posteriori, hanno conservato sempre chiaro, sempre manifesto al sentimento e alla ragione il loro principio elementare. È come una specie di nucleo intorno al quale sonosi agglomerati e coordinati in seguito gli sviluppi e le variazioni di forme, di cui era suscettibile l'oggetto. Perciò sono a noi pervenute mille cose in ogni genere e una delle principali occupazioni della scienza e della filosofia, per afferrarne le ragioni, è di ricercarne l'origine e la causa primitiva. Ecco ciò che deve chiamarsi tipo in architettura, come in ogni altro ramo delle invenzioni e delle istituzioni umane<sup>13</sup>.

Il tipo comporta, pertanto, la concezione del mutamento come la variazione intorno ad un nucleo formale. Questo, ad esempio, «significa che si può definire l'identità di una strada sulla base di una forma essenziale. [...] Questa forma essenziale costituisce il nucleo destinato a mutare nel corso della sua stessa ripetizione [...]. La possibilità di individuare la forma da cui prendono origine le variazioni consente di sperimentare un senso di continuità»<sup>14</sup>. In altre parole, l'attenzione è rivolta a ciò che rimane, che si trasmette e continua pur mutando in rappresentazioni differenti.

Nel 1902, con Julien Guadet, in *Eléments et théorie de l'architecture*, si arriva a definire, all'interno di questo dibattito, un manuale/vocabolario della costruzione, della teoria della proporzione e della composizione di interi edifici. Nella sua opera è graficizzato un elenco di elementi dell'architettura, che, in quanto materiali, sono montati, assemblati, giustapposti, nel rispetto

---

<sup>13</sup> A. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture* (1832) cit. in Aldo Rossi, *L'architettura della città*, cit., p. 31.

<sup>14</sup> R. Sennett, *The conscience of the eye. The design and social life of cities* (1990), tr. it. *La coscienza dell'occhio. Progetto e vita sociale nelle città*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 238.



di un processo costruttivo di tipo deduttivo, vale a dire «dal semplice al composto, dal conosciuto allo sconosciuto»<sup>15</sup>.

Un analogo processo di scomposizione e ri-montaggio degli elementi primari viene esteso anche alla dimensione urbana. Contemporaneamente, infatti, numerosi studiosi, in alcuni celebri manuali (Sitte, Stübben, etc), tentano una precisa catalogazione dei materiali urbani. Anche queste riflessioni si basano su una concezione *formale* (intesa in maniera analoga a quanto finora affermato), quindi tipologica, dell'architettura e della sua costruzione. Il fenomeno urbano è scomposto nei suoi elementi primari e indagato nelle sue qualità essenziali. L'obiettivo progettuale è, anche in questo caso, istituire una serie di relazioni tra gli elementi, entro schemi capaci di assicurare un chiaro funzionamento dell'organismo urbano. Camillo Sitte, ad esempio, riduce il proprio campo di indagine ad un unico per quanto complesso elemento urbano, la piazza, e risponde, mediante la sua analisi, alla frammentazione e alla dispersione dei grandi interventi di trasformazione (piani regolatori incapaci di pensare e progettare l'abitabilità dei luoghi pubblici)<sup>16</sup>.

Il concetto di tipo si è andato naturalmente sviluppando nel corso del Novecento, arricchendo la propria dimensione anche e soprattutto in rapporto al pensiero strutturalista. È precisamente il ricorso alla nozione di struttura che consente di ampliare la condizione del tipo come semplice insieme di elementi, e arrivare a considerarlo espressione di una dimensione

---

<sup>15</sup> J. Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture, cours professé all'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux Arts par Julien Guadet, professeur, inspecteur général des bâtiments civils, membre du conseil supérieur de l'enseignement des Beaux Arts* (1902), ed. consultata a cura di J. L. Pascal, Librairie de la Construction Moderne, Paris 1910; «du simple au composé, du connu à l'inconnu», p. 9.

<sup>16</sup> Cfr. C. Sitte, *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen* (1889), ed. consultata *L'arte di costruire le città*, Jaca Book, Milano 1981.

relazionale, il cui fattore essenziale non sono né gli elementi né il tutto, ma piuttosto i rapporti che determinano la sua costituzione<sup>17</sup>. In questo modo, nel passaggio di scala alla città, «l'edificio singolo non può essere visto come un'entità isolata, come fine esso stesso, ma semplicemente come elemento di transizione nella messa a punto dell'insieme»<sup>18</sup>.

In sostanza:

l'emergere dello studio tipologico come struttura organizzativa dell'architettura significa far cadere gli *idola* di carattere figurativo: come se a conservare un aggregato urbano bastasse il rispetto dei materiali, dei profili, dei volumi, magari delle facciate, senza capire che questi sono gli elementi derivati da quella più profonda struttura che ha determinato questi segni esteriori e fatalmente più deboli, meno resistenti, meno importanti per la caratterizzazione del mondo costruito<sup>19</sup>.

Inserirsi all'interno di questa tradizione teorica comporta, quindi, l'utilizzo di una chiave di lettura attraverso la quale si indaga, soprattutto, la dimensione *resistente* (dell'identità) della forma architettonica. In questo senso, la città è vista come un 'contenitore sedimentario', all'interno del quale alcune cose resistono nel proprio significato pur tras-formandosi nel tempo. Muoversi all'interno di questo *contesto* culturale permette allora di

---

<sup>17</sup> «Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra. "Ma qual'è la pietra che sostiene il ponte?" chiede Kublai Kan. "Il ponte non è sostenuto da questa o da quella pietra" rispose Marco, "ma dalla linea dell'arco che esse formano." Kublai Kan rimase silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: "Perché mi parli delle pietre? è solo dell'arco che mi importa." Polo risponde: "Senza pietre non c'è arco"» (I. Calvino, *Le città invisibili*, (1972), Mondadori, Milano 1993, p. 83). Questo breve e divertente scambio di battute è utile a 'inquadrare' il tema. In rapporto al concetto di struttura (sistema di relazioni latente nell'oggetto e tra gli oggetti) e allo strutturalismo, si rimanda a J. Piaget, *Le structuralisme*, Presse Universitaires de France, Paris 1968; R. Bastide, *Sense et usage du terme structure*, Mouton, Paris 1972; C. Lévi-Strauss.

<sup>18</sup> P. Eisenman, *Contropiede*, Skira, Milano 2005, p. 31.

<sup>19</sup> A. Rossi, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Clup, Milano 1985, p. 4.

esaminare i territori urbani sul piano formale ed analizzare, di conseguenza, i sistemi di relazioni ricorrenti (le figure resistenti) che si costituiscono al suo interno, in maniera creativa, progettuale. Il mondo materiale è, in questo modo, decomposto ed esaminato in vista della sua trasformazione. Leggere il mutamento come variazione intorno ad un nucleo formale, destinato a variare nel corso della sua stessa ripetizione, consente di sperimentare un senso di *continuità*, anche laddove si incontrano scarti, slittamenti e stravolgimenti nei sistemi di relazioni che stabiliscono la forma riconosciuta. Insistere sul tema della continuità comporta, in ultima analisi, una concezione per la quale la trasformazione è comunque rintracciata in relazione ad una condizione precedente. Un antecedente che rappresenta la cifra in relazione alla quale si determinano le mutazioni (per immobilismo, per rottura, per antitesi e così via)<sup>20</sup>.

L'operazione di *elementarizzazione* e di montaggio di parti, consegnataci dalla manualistica ottocentesca, è, in questa sede, estesa al tessuto urbano attuale: si descrivono principi insediativi, riconosciuti in quanto sistemi di forme ricorrenti (tipologie urbane), per fare emergere all'interno del complesso paesaggio contemporaneo, nel sistema dei luoghi pubblici, della monumentalità diffusa, dei parchi e dei vuoti le invarianti formali e le loro declinazioni: le forme dello spazio pubblico.

L'analisi si è ristretta allo studio di una tematica particolare, limitando l'indagine all'individuazione di strutture ricorrenti nella costruzione degli spazi pubblici, perché ciò che può essere riconducibile a questo tipo di spazio rappresenta un nodo di convergenza di tematiche differenti e quindi rimanda alla condizione della città nel suo complesso. Inoltre, in relazione al tipo di analisi impostata, si reputa essere capace di incarnare un carattere esemplare.

---

<sup>20</sup> «[...] nulla si genera dal nulla» (A. Quatremère de Quincy, in A. Rossi, *L'architettura della città*, cit., p. 31).

È necessario, infine, specificare l'uso che si fa del termine forma. Il lemma indica una sorta di ragione strutturante la materia, in grado di fare essere le cose quelle che sono.

Per Rilke e Cézanne, il problema della forma si pone come un passo necessario per avere accesso al reale. La forma è ciò che 'realizza' l'informe: è ciò che porta l'indicibile dentro una esperienza del mondo e del soggetto di fronte al mondo. È ciò che lo porta dentro la parola. È un movimento strano, per certi versi inquietante, che è il processo stesso della creazione<sup>21</sup>.

In questa sede, in sostanza, le forme sono, in un certo senso, espressione di 'diagrammi di forze'<sup>22</sup>: la descrizione di una forma è, pertanto, riferita ad un insieme di tensioni, di relazioni tra oggetti. Si tratta di una sorta di principio che contiene le ragioni di una particolare concezione spaziale, la quale si manifesta sotto forma di figure in luoghi precisi.

In sintesi, l'idea di tipo, che si estende al concetto di forma passando per l'apertura al dibattito sulla figura, rappresenta un procedimento conoscitivo attraverso il quale la realtà dell'architettura è indagata nel suo contenuto essenziale. Al contempo, comporta un metodo operativo, in questo senso specifica lo stesso atto progettuale.

Per comprendere come tipo, forma e figura evolvono, in campo architettonico, dalla stessa matrice concettuale è utile prendere a prestito le parole di Franco Rella che in *Miti e figure del moderno*, esprime la necessità di passare attraverso la figura per comprendere la realtà (nell'ambito di una condizione dell'esperienza legata alle immagini):

---

<sup>21</sup> F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 184.

<sup>22</sup> D'Arcy Wentworth Thoms, *Croissance et forme*, cit. in C. Alexander, *De la synthèse de la forme. Essai*, Dunod, Paris 1971, p. 12.



## La parte: lo spazio pubblico

*La città è un fatto eminentemente collettivo  
che si precisa ed è in quelle opere  
la cui natura è essenzialmente collettiva;  
e che pur nascendo tali opere come mezzi  
per costruire la città, esse diventano presto uno scopo;  
e abbiamo questo scopo nel loro essere e nella loro bellezza.*  
A. Rossi, *L'architettura della città*.

Lo spazio pubblico, in quanto piazza, strada, interstizi aperti, non è mai stato, né tanto meno lo sarà mai, uno spazio neutro. Rappresenta, al contrario, un punto di convergenza multiplo: storico, sociale, formale, linguistico, politico etc. Il progetto dello spazio pubblico configura, difatti, il punto d'incrocio di tematiche differenti, e rinvia, allo stesso tempo, alla totalità della città e alla presenza simultanea di differenti frammenti. È proprio questa condizione, in effetti, a renderlo questione fondamentale per la comprensione delle mutazioni legate alla città. Sul piano progettuale è un luogo in cui si condensano, in maniera evidente almeno due problematiche. Anzitutto comporta la riflessione sul tema della comunità, intesa in quanto entità da rappresentare, capace di una dimensione simbolica oltre che, naturalmente, politica. Allo stesso tempo, la forma dello spazio deriva dalla necessità, pratica, di garantire delle relazioni sociali. Si tratta, in entrambi i casi, di significati e bisogni che, inevitabilmente, mutano nel tempo in rapporto alle condizioni storiche delle quali vivono.

Soprattutto a causa della dimensione e delle *qualità* dei paesaggi urbani contemporanei, la forma e il senso di questi luoghi è di difficile riconoscimento: sono, infatti, se non *garantiti* dalla storia, trasversali,

sommersi, nella maggior parte delle volte da svelare, insomma, ‘frammenti nei frammenti’. Non a caso, le città di cui attualmente si fa esperienza esprimono, in maniera ambigua e controversa, l’idea della fine dello spazio pubblico e quella, conseguente, della necessità della sua re-invenzione<sup>24</sup>.

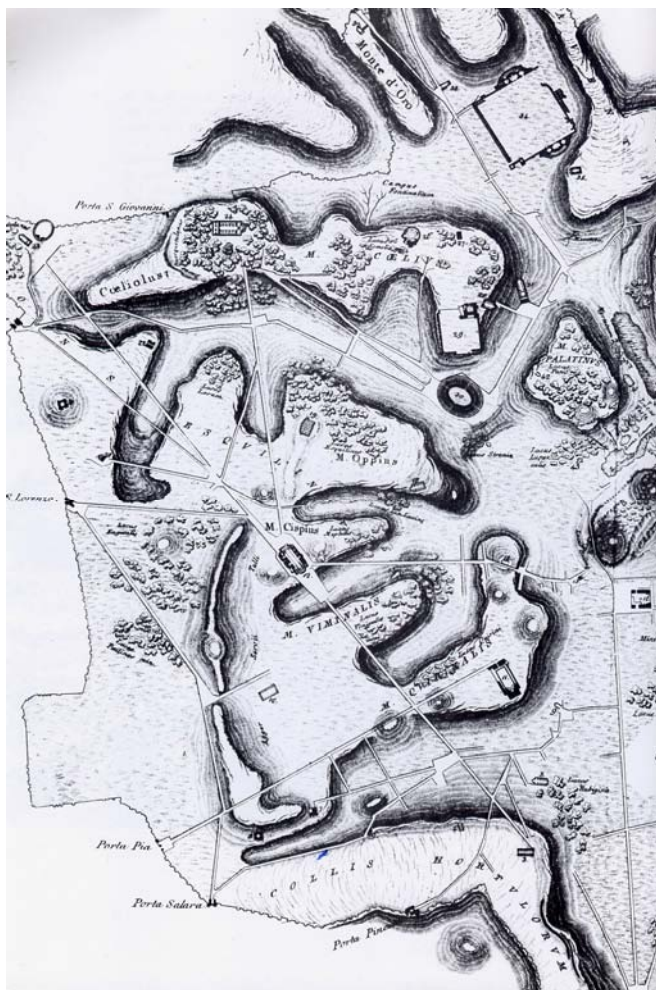
Risulta utile indagare, pertanto, il modo in cui la produzione di tale spazio possa avvenire in forme diverse, in altre parole quale spazio pubblico sia possibile immaginare (considerando lo ‘spazio pubblico’ in quanto questione teorica e in quanto progetto concreto, quindi riportato ad un livello materiale), tenendo sempre presente il germe dal quale matura la condizione contemporanea. Le forme nelle quali si presenta, nient’altro che sistemi di relazioni tra oggetti, mettono in scena, sul piano della rappresentazione urbana, il rapporto tra pubblico e privato e ciò che questa relazione comporta. In questo modo le forme sono sottoposte ad una serie di mutazioni, poiché, inevitabilmente, il rapporto che genera la qualità dello spazio è destinato a variare nel tempo, a causa di fattori politici, fisici, storici, geografici etc. Si può affermare, allora, l’esistenza di una storia dinamica vissuta dalla forma, e conseguentemente anche e soprattutto dalla forma dello spazio pubblico, all’interno della quale avvengono le trasformazioni (riflesso della società della quale e per la quale vivono). In effetti, la forma rimane la stessa ma varia nel suo utilizzo e nel modo in cui si adegua alle contingenze. A riguardo è bene ricordare quanto Siegfried Giedion scrive a proposito della città rinascimentale, come cifra della possibilità del ri-utilizzo di forme esistenti<sup>25</sup>. A suo dire la nuova

---

<sup>24</sup> Cfr. M. Davis, *The City of Quartz* (1990), ed. consultata *La Città di quarzo. Indagine sul futuro a Los Angeles*, Manifesto, Roma 1999.

<sup>25</sup> Cfr. S. Giedion, *Space, time and architecture* (1941), tr. it. *Spazio, tempo, architettura*, Hoepli, Milano 1984. In particolare vedere il capitolo “Prospettiva e nuova formulazione degli elementi urbani”, p. 52 e sgg.; in relazione alla questione della rielaborazione degli elementi e delle parti urbane si rimanda inoltre a G. Muratori, *La città rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati*, Mazzotta, Milano 1975.

formulazione degli elementi urbani contraddistingue alcuni periodi della storia della città e non passa attraverso la loro invenzione. Al contrario, si tratta di una composizione innovativa prodotta da una diversa ‘modulazione’ degli stessi. La ridefinizione degli elementi utilizza, infatti, lievi slittamenti di senso, la decontestualizzazione di alcuni elementi, e altri piccoli espedienti attraverso i quali si trasforma l’uso dei luoghi, ma non la loro concezione spaziale.



Forma e natura



## Ripensare la forma dello spazio pubblico

*L'immagine della città contemporanea (è quella)*

*di una città che [...] già esiste,*

*ma resta in attesa di un progetto.*

B. Secchi, *Prima lezione d'urbanistica*.

In un tessuto frammentato come quello che caratterizza i territori urbani contemporanei, lo spazio pubblico sembra rilegato semplicemente ad una condizione di possibilità, pur essendo ripetutamente invocato quale «luogo di ri-fondazione della città»<sup>26</sup>, oggetto di una riflessione che vede impegnati non solo architetti e urbanisti.

Una delle conseguenze di questa situazione è che quelli che i geografi chiamano luoghi centrali si distinguono ormai per una doppia caratteristica: non sono più dei luoghi e non sono più al centro. [...] Non sono più dei 'luoghi' perché la collocazione in spazi spesso residuali e provvisori impedisce loro di farsi carico delle valenze affettive ed emblematiche che connotano i luoghi che meritano questo nome<sup>27</sup>.

Tenendo presente la condizione storica e culturale in cui matura una realtà così articolata, concentrando l'analisi semplicemente sul tema dello spazio pubblico, diventa importante chiarire il significato di *spazio pubblico*, così come esso è utilizzato correntemente nel dibattito scientifico e politico, per individuarne l'evoluzione, la trasformazione e la sua conseguente possibile rappresentazione urbana. Si tratta, al contempo, di sperimentare nuove

---

<sup>26</sup> Cfr. A. Chementoff, *Désigner l'espace public*, in AA.VV., *La place dans l'espace urbain*, Presse Universitaire de Rennes, Rennes 1996, pp. 24-26.

<sup>27</sup> A. Corboz, *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Angeli, Milano 1998, p. 238.



Particolare della pianta di Roma del 1748, di G.B. Nolli

strategie progettuali, maturare uno sguardo diverso capace di modificare la tradizionale lettura delle forme e, in questo modo, *disegnare* una città differente ma che, con molta probabilità, già esiste. Si tratta, in effetti, di corrispondere mediante il progetto urbano, al vissuto della città.

La celebre cartografia della città di Roma del 1748 realizzata da Giovan Battista Nolli, in questo senso, rappresenta un illustre antecedente. La pianta delinea, infatti, una nuova città semplicemente svelando le potenzialità espresse dal suo tessuto. In questo modo fornisce le

condizioni per rintracciare le coordinate della nascita della città moderna.

L'obiettivo di questa indagine è, pertanto, di pensare la costruzione di un'immagine complessiva del territorio, a partire dalle permanenze formali dello spazio urbano, manifeste nella dimensione pubblica. Si tratta, quindi, di ripensare le logiche di composizione delle parti in relazione ad un'immagine che fa propri i portati di una serie di relazioni stabilitesi nella realtà. In questo senso si riconosce il valore di un modello compositivo che si pone il problema di lavorare con la frammentarietà, della quale si accetta il ruolo innovativo nella costruzione dello spazio urbano. Descrivere la struttura di relazioni che determina la forma dello spazio pubblico, svelando laddove è possibile le figure ricorrenti e persistenti, muove, come si diceva, dal tema della continuità e invita, in questo senso, alla costruzione di *nuovi* luoghi d'aggregazione collettiva, in grado di elaborare le forme provenienti

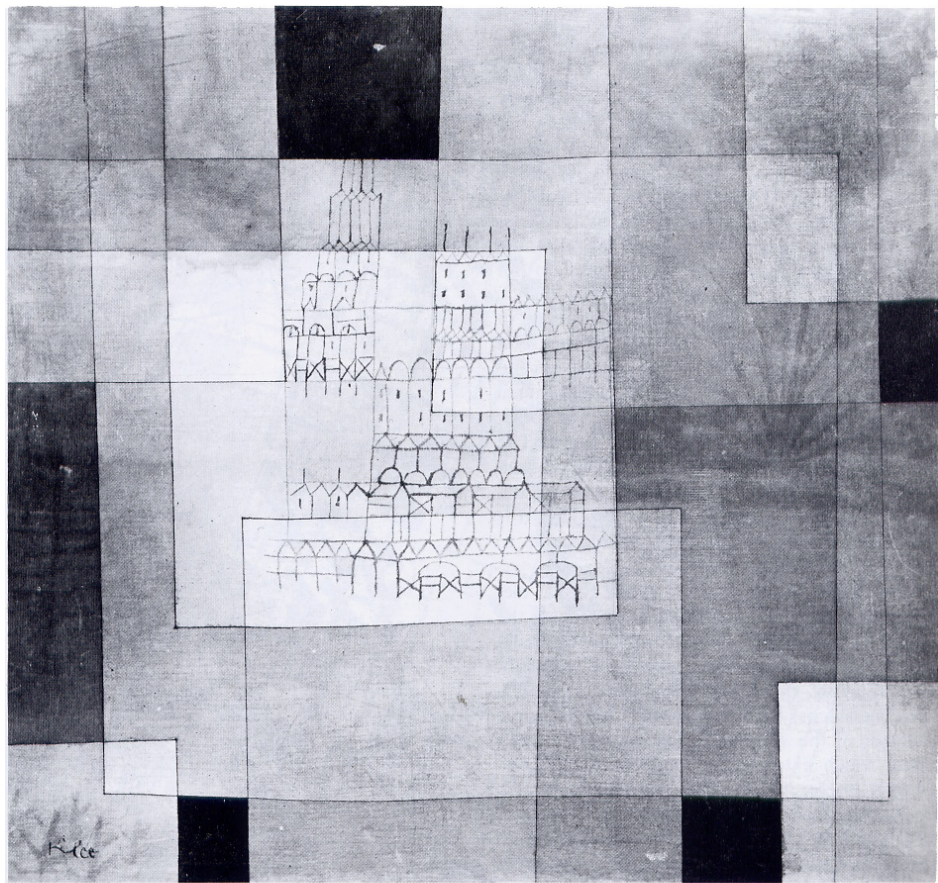
dalla storia<sup>28</sup>. Si tratta, quindi, di riconoscere la trasformazione in rapporto ad un antecedente, in quanto possibilità che matura da un germe preesistente. Individuare un catalogo di strutture proveniente dalla storia significa, allora, ipotizzare che la città possa elaborare il suo passato, continuandone il significato e, in questo modo, trasformarlo.

Nel corso degli ultimi decenni il paesaggio urbano è visibilmente mutato, accumulando sul proprio corpo una serie di spazialità prima inimmaginabili. Molti di questi luoghi rappresentano il potenziale attraverso il quale sperimentare un nuovo progetto urbano. A partire da alcuni luoghi interstiziali, quasi di risulta (che conservano, comunque, un valore notevole nella vita delle città), è, infatti, possibile ri-leggere le relazioni tra le parti e dare, quindi, nuova forma ai territori urbani.

Si parla di città contemporanea, intendendo ovviamente una città europea, inscritta nella continuità storica, edificata per collage di frammenti, consapevoli del fatto che si tratta di una realtà sprovvista di fattezze identiche in ogni parte del mondo occidentale; eppure riflettere su alcune sue caratteristiche consente, in ogni modo, di proporre temi e problemi che possono divenire oggetto di riflessioni generali. Conoscendo il limite che comporta la discussione intorno a termini troppo estesi saranno, comunque, esaminati una serie di casi caratteristici: materiali collocati in contesti specifici attraverso la cui descrizione si tenteranno caute generalizzazioni.

---

<sup>28</sup> In questo modo si specifica l'utilizzo di una lettura tipologica, per la quale, come gran parte della letteratura scientifica in materia afferma, la resistenza e la continuità della forma rappresenta il centro della propria riflessione.



'Any city planning worthy to be called organic  
must bring some measure of beauty and order  
into the poorest neighborhood.'

Walter Dill  
Morse

## Capitolo I

### Lo spazio pubblico

#### Dal luogo pubblico allo spazio pubblico

*Il luogo è una parte di superficie terrestre che non equivale a nessun'altra,  
che non può essere cambiata con nessun'altra senza che tutto cambi.  
All'interno dello spazio, al contrario, tutte le parti sono equivalenti,  
sottomesse alla stessa astratta regola*  
F. Farinelli, *Geografia*

Lo spazio pubblico è composto, in prevalenza, da vuoti urbani: strade, piazze, interstizi aperti, giardini. Parlando di spazio pubblico, dunque, si fa riferimento ad un sistema di spazi liberi in continuità fisica, inciso nel pieno delle masse costruite. Una rete di luoghi dalle varie funzioni, forme, ritmi e densità che, sul piano fisico, gioca un ruolo essenziale, soprattutto in relazione alla dimensione urbana. Delinea, di fatto, la colonna vertebrale su cui la città è innervata. Rappresenta, inoltre, un punto di convergenza multiplo sul piano storico, sociale, formale, linguistico, etc. In quanto terreno sul quale si proiettano, in maniera evidente e ciclica, le mutazioni e le tensioni della cultura storica e degli atteggiamenti politici si rivela una chiave interessante attraverso la quale leggere le trasformazioni indicative di un'epoca. Al contempo, rappresenta un potente 'strumento' per mezzo del

quale provocare una modificazione, concreta ed anche radicale, della forma urbana.

Prendendo a prestito le parole di Hannah Arendt, il contributo della quale rappresenta un riferimento fondamentale a riguardo, è possibile pensare al pubblico come a quello spazio «comune a tutti e distinto dallo spazio che ognuno di noi occupa privatamente. Un mondo [...] connesso con il mondo artificiale, il prodotto delle mani dell'uomo, come pure con i rapporti tra coloro che abitano insieme il mondo fatto dall'uomo»<sup>1</sup>.

Il progetto dello spazio pubblico configura, evidentemente, il luogo in cui si incrociano tematiche e piani differenti, ognuno dei quali contribuisce alla dimensione e alla forma fisica conseguente. Infatti, in quanto spina dorsale rimanda alla dimensione urbana nel suo complesso e, al contempo, alle relazioni e alle tensioni che incidono sul suo corpo<sup>2</sup>. Parallelamente costituisce una delle parti che ne formano, concretamente, la struttura. In questo senso rinvia alla totalità della città e alla presenza dei differenti frammenti di cui essa è composta.

Per comprendere la dimensione entro cui lo spazio pubblico si inserisce e le peculiarità di cui si costituisce, risulta imprescindibile analizzare le componenti e le caratteristiche principali del sistema fisico entro cui si iscrive. In quanto parte di un insieme, appare necessario, difatti, riflettere sull'organismo che lo contiene. Descrivere la struttura della città contemporanea significa raccontare di un paesaggio estremamente complesso che, soprattutto negli ultimi decenni, ha subito, come è noto, delle mutazioni considerevoli<sup>3</sup>. Si tratta di variazioni sostanziali che, di fatto, ne

---

<sup>1</sup> H. Arendt, *Vita Activa. La condizione umana* (1958), Bompiani, Milano 1998, p. 39.

<sup>2</sup> «Come ogni *in-fra*, mette in relazione e separa [...] nello stesso tempo» (Ibidem).

<sup>3</sup> Essendoci a riguardo una letteratura copiosissima si rimanda a pochi testi esemplificativi: W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986; J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane* (1961), Comunità, Torino 2000; F.

hanno modificato la forma in maniera radicale. Per riflettere sul significato di alcune trasformazioni prodottesi nei territori urbani (e conseguentemente dalla forma degli spazi pubblici all'interno degli stessi) è utile, se non addirittura necessario, tenere presente anche contributi provenienti da altre discipline. L'apertura a studi differenti da quelli maturati in ambito strettamente architettonico aiuta, infatti, a riconoscere la realtà urbana mediante nuove categorie d'analisi<sup>4</sup>. L'esperienza del confronto con 'l'esterno' si costituisce, in ogni caso, attraverso obiettivi allineati con problematiche interne alla disciplina architettonica.

I territori urbani, sotto l'influenza di un'espansione deregolata e caotica, dominati dall'immagine della frammentarietà, ci appaiono come il riflesso di alcuni caratteri della società contemporanea, rispetto ai quali architettura e urbanistica si trovano, inevitabilmente, a ridefinire il proprio canone. Le tradizionali dualità utilizzate nel dibattito disciplinare, quali le classiche

---

Chaslin, *Architettura della tabula rasa. Due conversazioni con Rem Koolhaas, ecc* (2001) Mondadori Electa, Milano 2003 (testi come quest'ultimo che nasce da un'intervista a Koolhaas, e soprattutto indagini come quelle portate avanti dall'architetto olandese, pur rivelandosi utili e seducenti, dimostrano una tendenza, quasi una moda, che poco porta sul piano del progetto vero e proprio e alle volte scivolano, al contrario, verso una deriva sociologica ed estetica); J. Ryktwert, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città* (2000), Einaudi, Torino 2003 (le variazioni del tema urbano sono descritte, indagate e raccontate per capire lo spirito delle città, i suoi valori materiali e simbolici, le articolazioni economiche e architettoniche ed, in questo modo, sono delineate in maniera evidente e chiara le mutazioni subite dalla "città" nel tempo).

<sup>4</sup> L'obiettivo di questo capitolo non è quello di offrire una rassegna completa ed esaustiva del dibattito sulla città contemporanea o sul rapporto tra pubblico e privato, quanto, piuttosto cercare di fare il punto della situazione, descrivere lo stato dell'arte, indagando contributi utili alla comprensione di un tema, in vista di un loro utilizzo all'interno della disciplina architettonica. È utile, a questo proposito, rimandare a U. Rossi, *La città come spazio pubblico. Il centro storico di Napoli negli anni Novanta*, tesi di dottorato in Geografia dello sviluppo, XIV ciclo del dipartimento di Scienze Sociali dell'Università degli studi di Napoli 'l'Orientale', anno accademico 2002/03. Lavoro interessante per la comprensione di numerose questioni legate al concetto di 'spazio pubblico' nell'ambito delle trasformazioni subite dalla città partenopea.

opposizioni tra città e campagna, centro e periferia, tessuto e monumento, pubblico e privato, cedono il passo ad un quadro problematico più complesso. All'interno della condizione attuale i termini della dialettica tendono, infatti, a dissolversi reciprocamente. La città contemporanea è, in pratica, una città 'identica' al territorio, contenente una quantità di spazi non urbani (coincidenti con quelle 'parti' non completamente urbanizzate chiamate natura), costituita da una moltitudine di reticoli che sottendono a gerarchie intrecciate non evidenti<sup>5</sup>. La città è ormai oltre se stessa, al di là della propria immagine classica. Una realtà, in sostanza, costituita da una proliferazione senza fine di oggetti isolati che hanno concretamente determinato la progressiva dissoluzione del tessuto urbano storicamente identificabile, in favore di una realtà multiforme.

Questa condizione invita a pensare la città tenendo in considerazione un necessario passaggio di scala sul piano della percezione del reale (effetto di pratiche di vita nuove rispetto a quanto non accadeva in passato) e induce a ricercare nuove ragioni sottotraccia, capaci di stabilire differenti relazioni tra le parti e gli elementi delle città. La dimensione alla quale avvengono le relazioni, infatti, vive di una nuova scala globale. Si tratta di una nuova dimensione che ha determinato, nel tempo, la sostituzione dei centri con dei luoghi centrali, all'interno dei quali si esercitano attività corrispondenti a

---

<sup>5</sup> Le caratteristiche della città contemporanea analizzate sono relative ad una realtà occidentale, in prevalenza europea: «le teorie tradizionali dello sviluppo interpretano la metropoli occidentale contemporanea (*una specifica forma insediativa*) come il compimento evoluto dell'insediamento umano che procede, in un percorso lineare, dall'insediamento tribale al villaggio, alla polis, alla città romana, medievale, rinascimentale, barocca, moderna [...]. Tuttavia molti approcci critici [...] interpretano la forma metropoli contemporanea come espressione materiale della ratio imperialista occidentale e della società capitalistico-industriale matura e ne denotano la fragilità e la caducità in quanto esito materiale di un'idea di sviluppo [...] inesportabile, insostenibile ed ecocatastrofica» (A. Magnaghi, *Il progetto locale*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 15).



scale territoriali molteplici: comunali, regionali, nazionali, continentali, mondiali<sup>6</sup>.

Senza dubbio, un fattore di trasformazione significativo a riguardo è rappresentato dall'influenza del progredire delle infrastrutture di massa, che consentono spostamenti a velocità differenti rispetto a quanto non accadeva in precedenza. Le infrastrutture e il loro potenziamento hanno contribuito, nel tempo, alla modificazione della dimensione fisica delle città: strutturando e fornendo servizi ai tessuti urbani, hanno conseguentemente provocato l'espansione dei centri abitati, consentendo collegamenti, spostamenti e relazioni tra luoghi sempre più distanti. La possibilità di raggiungere Bilbao in poche ore, per visitare il famoso museo di Franck O. Ghery e continuare verso un'altra meta a 500-600 chilometri di distanza, magari nella stessa giornata, comporta un'inesorabile alterazione del rapporto con lo spazio fisico, significativamente ampliata dall'utilizzo di nuove tecnologie. E' con questa realtà che, ormai da tempo, bisogna fare i conti<sup>7</sup>.

Questo processo è in continuità con le riflessioni di Michel Foucault maturate nell'ambito del corso tenuto al *College des Hautes Etudes*, a Parigi, tra il 1970 e il 1974, in cui si identifica il senso del rinnovamento della città nel moderno precisamente con la circolazione, e tutto ciò che ad essa è

---

<sup>6</sup> *Il cuore della città* è l'argomento del VIII Ciam di Haddesdon (Inghilterra) del 1951. L'architettura moderna comincia in quegli anni a riflettere sul significato del 'centro della città' e sulle sue caratteristiche plastiche. In relazione a questo tema si rimanda a N. Sacchi, *1928-1959. I Congressi Internazionali d'Architettura Moderna*, Consulta Regionale lombarda dell'ordine degli architetti, Milano 1998 e, soprattutto, a J. Tyrwhitt, J.L.Sert, E.N. Rogers, *Il cuore della città*, Hoelpi, Milano 1952, testo che raccoglie gli atti del simposio.

<sup>7</sup> «Dagli obelischi alle torri [...] gli elementi si caricano di un particolare valore simbolico, diventando capisaldi di vere e proprie triangolazioni con cui misurare e quindi descrivere architettonicamente il territorio, lo rendono paesaggio da abitare attraverso una geo-metria di pietre, in grado cioè di misurare la terra» (F. Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, Falzea, Reggio Calabria 2000, p. 36). Si tratta, cioè, di misurare 'la terra' nelle relazioni tra le sue parti e, conseguentemente, dimensionando diversamente i campi di influenza, riprogettare i luoghi.

legato<sup>8</sup>. Si tratta di un elemento, pratico e concettuale, dal quale prendono le mosse le ragioni che disegnano la forma della città contemporanea, e nel quale i si riassumono anche cause e conseguenze del processo di sviluppo tecnologico. La delocalizzazione delle parti e degli elementi del tessuto urbano e la conseguente mutazione della qualità del rapporto interno-esterno costituiscono, a suo avviso, le caratteristiche principali della città dal XVII secolo in poi. Caratteristiche che trovano un senso solo se lette in relazione al fenomeno della circolazione, ossia dell'apertura dei confini e a tutto ciò che da qui proviene. La circolazione di merci, di persone, di cultura, di saperi, ha comportato, come conseguenza di una nuova semantica del movimento, la riprogettazione della struttura urbana a partire da una riorganizzazione della *logica* dello spazio<sup>9</sup>. Una delle conseguenze più

---

<sup>8</sup> M. Foucault, *Sécurité, Territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Gullimard Seuil, Paris 2004.

<sup>9</sup> In relazione alla riorganizzazione della logica dello spazio risulta interessante la descrizione fatta da Franco Farinelli in *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo* (2000). In maniera estremamente sintetica si descrivono due esempi che non sono al passo con una condizione di cambiamento evidente, causata in primo luogo dall'accelerazione della circolazione d'informazioni, merci, denaro etc. In un primo momento, nel testo, si riconosce l'inattualità della *prima legge della geografia* di Waldo Tobler, formulata negli anni sessanta con lo scopo di dimostrare il carattere di sapere scientifico della disciplina (la geografia). L'ipotesi della legge è che «tutti gli oggetti che esistono sulla superficie terrestre interagiscono tra di loro, ma più essi sono vicini più l'interazione è forte, e più essi sono lontani più l'interazione è debole» (p. 53). Questa legge ripone il proprio presupposto teorico in Erodoto, per cui la vicinanza è un'unica dimensione fisica, senza riconoscere la messa in crisi dell'importanza della distanza materiale che avviene nel moderno. Il Muro di Berlino (un altro esperimento che non riconosce tale cambiamento) rappresenta la dimostrazione fisica della falsità di questa legge. Il muro è costruito nello stesso periodo (1961) in cui Tobler praticava i suoi studi. Eretto per separare i paesi dell'Europa occidentale da quelli dell'Europa orientale, si rivela essere, ovviamente, inefficace per lo scopo per cui è stato pensato. La separazione viene creata per impedire circolazione, passaggio di merci e d'informazioni: eppure la separazione, è evidente, non è una questione solamente materiale. Proprio negli stessi anni, infatti, prendeva avvio l'*informatizzazione* del mondo. I primi calcolatori cominciarono a smaterializzare il mondo trasformando gli atomi in bits e, in questo modo, viene messa in crisi l'importanza della distanza materiale. In *Erodoto a Berlino* (divertente

immediate di questa logica è, evidentemente, una trasformazione radicale del rapporto tra pieni e vuoti (effetto della dilatazione dei rapporti tra gli elementi)<sup>10</sup>. Ne danno testimonianza, ad esempio, i parchi pubblici e le stazioni ferroviarie che un tempo erano posizionati ai margini delle città e oggi risultano spesso inglobati e addirittura superati dalla crescita urbana.

L'estetica del movimento ha invaso la letteratura, la politica e l'arte. Nell'*ode a Chicago* di Majakovskij, ad esempio, i flussi di persone portati da un estremo all'altro della città con i mezzi pubblici, diventano il sangue dell'organismo urbano. Questa immagine schematizza le linee in cui si iscrive anche la sostanziale mutazione dello spazio pubblico, che non a caso si confonde sempre di più con uno spazio funzionale. Un sangue (le persone) che scorre in condotti prefissati (spazi pseudo-pubblici) in cui il luogo pubblico tende a divenire anch'esso merce, uno spazio reso astratto e controllato da norme e prescrizioni.

Si delinea, conseguentemente, una 'nuova geografia delle centralità'.

Ciò che si cerca solitamente di mettere in luce è che la città diviene sempre più il luogo della differenza, coacervo di minoranze culturali, religiose, linguistiche, etniche, di livello di reddito, di stili di vita, di architetture e saperi che tendono a rinchiudersi, attraverso complicati processi di esclusione-inclusione, entro veri e propri villaggi, *enclaves* [...]. La città contemporanea, alle diverse scale dello spazio fisico, sociale, culturale, appare connotata da un medesimo grado di

---

titolo del capitolo in cui è descritto questo passaggio), si afferma, in sostanza, il sopravanzare di una realtà di oggetti, l'esistenza di un mondo fatto da una serie di elementi, rispetto al quale bisogna ripensare strategie e opinioni. Il *mondo si sperimenta come un reticolo che incrocia punti* (gli elementi): in questo modo si introduce la qualità dello spazio contemporaneo, una qualità che si manifesta nella forma di rapporti tra posizioni (non più legate alla distanza calcolabile). In questa condizione è iscritto lo *spazio di posizione* di cui parla anche M. Foucault in *Des espaces autres*, nella conferenza al *Cercle d'études architecturales* tenuta a Tunisi nel 1967, e nel quale spazio è inevitabilmente iscritto anche lo spazio pubblico.

<sup>10</sup> A riguardo esiste una cospicua letteratura ma, in questa sede, per la precisione dell'argomentazione riportata sul piano compositivo, si rimanda a K. Rowe, F. Koetter, *Collage city* (1990), ed. consultata Edition du Centre Pompidou, Paris 1993.

frammentarietà [...], luogo privilegiato della frammistione e della simultaneità. [...] Nella città moderna si era raggiunta una tendenziale coerenza tra forma urbana, ruolo delle sue diverse parti, disposizione delle diverse attività al suo interno e distribuzione dei valori posizionali. [...] La città contemporanea (al contrario) è luogo di continua e tendenziale distruzione dei valori, di progressiva omologazione e democratizzazione dello spazio urbano: di distruzione di consolidati sistemi di valori simbolici e monetari, di nuovi luoghi del commercio, di una nuova geografia delle centralità<sup>11</sup>.

Si traccia, pertanto, come sempre nella storia, un rapporto indissolubile tra la trasformazione della figura e della dimensione delle città e il significato e la forma dei suoi luoghi 'centrali', ossia dei luoghi pubblici iscritti in essa.

Per quanto riguarda la sfera pubblica tradizionale, non bisogna dimenticare come la possibilità di accedere alle nuove tecnologie dell'informazione e le politiche di privatizzazione dello spazio urbano rappresentano ulteriori fattori che hanno condotto, inevitabilmente, al suo progressivo declino<sup>12</sup>.

Il luogo è un semplice vincolo spaziale: la riduzione dei luoghi sociali a spazi funzionali ha, di fatto, comportato la marginalizzazione dello spazio pubblico, il quale non è realmente previsto tra le funzioni e zonizzazioni del piano regolatore, né viene esplicitamente progettato nei nuovi insediamenti. È, in sostanza, ridotto nelle sue potenzialità e museificato come sede del flusso turistico.

---

<sup>11</sup> B. Secchi, *op. cit.*, pp. 78-82.

<sup>12</sup> «La sfera pubblica, in quanto mondo comune, ci riunisce insieme e tuttavia ci impedisce, per così dire, di caderci addosso a vicenda. Ciò che rende la società di massa così difficile [...] è il fatto che il mondo che sta tra le persone ha perduto il suo potere di riunirle insieme, di metterle in relazione e separarle. La stranezza di questa situazione ricorda una seduta spiritica dove alcune persone raccolte intorno ad un tavolo vedono improvvisamente, per qualche trucco magico, svanire il tavolo in mezzo a loro, così che due persone sedute da lati opposti non sarebbero soltanto separate, ma sarebbero anche del tutto prive di relazioni, non essendoci niente tra di loro» (in H. Arendt, *op. cit.*, p. 39).

La logica dominante degli interessi privati su quelli della collettività, dunque, ha provocato la trasformazione radicale dell'immagine mentale e il significato culturale dello spazio pubblico ereditato dalla modernità, con la conseguente ambiguità che ne deriva<sup>13</sup>. Basti pensare a Disneyland come caso emblematico dello stravolgimento di senso della visione moderna: il mondo di Disney riflette l'immagine di una città con milioni di soggetti, consumatori del divertimento, in movimento per soddisfare i propri desideri. In altri termini, Disneyland rappresenta l'archetipo della deterritorializzazione dello spazio sociale prodotta dall'esaltazione delle merci, all'interno del quale la realtà è costruita come una sequenza di spazi purificati e rassicuranti<sup>14</sup>. Disneyland è il prodotto di una società in cui la 'cosa pubblica' non è affermata. Le immagini che mette in scena sono, necessariamente, tutt'altro che complesse: rappresentano il frutto di un processo di idealizzazione, un filtraggio della realtà capace di eliminare le contraddizioni, le tracce del tempo e le imperfezioni, per costruire una realtà rassicurante a misura di singolo<sup>15</sup>. Si tratta di una realtà riconoscibile e confortante in cui non si corre alcun rischio<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Cfr. H. Arendt, *op. cit.*

<sup>14</sup> Cfr. P. Mello, *Metamorfosi dello spazio. Annotazioni sul divenire metropolitano*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

<sup>15</sup> Cfr. K. Rowe, F. Koetter, *op. cit.*

<sup>16</sup> La questione del parco a tema rappresenta, senza dubbio, una questione fondamentale per la comprensione dello "stato dell'arte" dello spazio pubblico. Infatti: «il parco a tema mostra la sua visione del piacere felicemente regolato, in tutte quelle forme astutamente illusorie, come sostituto dello spazio pubblico democratico, e lo fa in un modo così attraente, spogliando la tormentata vita in città della sua angoscia, della presenza della povertà, della criminalità, della sporcizia e del lavoro. Negli spazi pubblici del parco a tema o dello shopping mall, il diritto di parola stesso è limitato: non ci sono dimostrazioni a Disneyland. (p. xv); [...] La televisione e Disneyland operano in modo simile, estraendo contenuti dalla realtà, riproducendoli e ricombinandoli insieme, per creare uno spazio antigeografico completamente nuovo. [...] Disneyland, con il suo miscuglio telecomandato di storia e fantasia, realtà e simulazione, costruisce un modo di rapportarsi al mondo reale che è sempre più parte del quotidiano. Una visione pilotata e completamente artificiale procura un'esperienza semplificata, asettica, che

Sul piano fisico due tra i fattori che hanno condizionato, in un modo non trascurabile, le trasformazioni urbane, incidendone il corpo, e conseguentemente la produzione di spazialità pubbliche, sono, senza dubbio, la privatizzazione diffusa dello spazio sociale e l'effetto provocato da una estesa omologazione dell'immaginario collettivo. La cosiddetta 'disneyficazione'<sup>17</sup> della città rappresenta chiaramente questa condizione: un processo che ha, infatti, influenzato numerose trasformazioni urbane, passando per la creazione di spazi pseudo-pubblici come gli *shopping malls* e le aree commerciali a tema o, soprattutto, le isole pedonali dei centri storici. Si è giunti, di fatto, ad un anonimato della qualità architettonica degli spazi, ridotti ad assolvere unicamente il ruolo di contenitori per attività di consumo.

Lo spazio di relazione si è, il più delle volte, rifugiato nel chiuso degli edifici (affermando, in questo modo, il prevalere della logica del privato su quella del pubblico), al cui interno si intraprendono esclusivamente rapporti di tipo contrattuale e commerciale<sup>18</sup>. In una situazione come quella contemporanea, in cui ormai le trasformazioni economiche, sociali e politiche hanno condotto uno stato di produzione ad una condizione diffusa di solo consumo, ovviamente il 'chiuso' del centro commerciale (ma anche il parco a tema che, in realtà, da questo si discosta poco: si tratta sempre di un luogo in cui consumare, anche se nel parco il 'prodotto' è il divertimento)

---

sostituisce la complessità senza regole della città» (M. Sorkin, *Variations on a Theme Park: the new American City and the end of Public Space*, Hill & Wang, New York 1992, p. 208).

<sup>17</sup> Per un'ampia trattazione del concetto di 'disneyficazione' si rimanda a M. Davis, *op. cit.*

<sup>18</sup> «Si assiste al prevalere del privato sul pubblico e cioè del chiuso sull'aperto» (G. Polesello, "Spazio, spazio pubblico, architetture", in P. Caputo (a cura di), *Le architetture dello spazio pubblico. Forme del passato forme del presente*, Electa, Milano 1999, p. 53-56). A riguardo Caputo afferma, inoltre, che «lo spazio pubblico [...] non è più leggibile come il sistema che all'interno della città mette in relazione le singole parti tra di esse e con il tutto, bensì come somma di "interni" tout court» (P. Caputo, *Le architetture dello spazio pubblico tra cura del luogo e figure del tradimento*, *ivi*, p. 12).

rappresenta l'esempio più eclatante, perché realizza sul piano fisico un diffuso atteggiamento politico e culturale, portato all'estremo. I fruitori dei nuovi 'spazi pubblici' sono ridotti allo stato di *consumatori* di servizi, che per di più sono offerti privatamente.

Nel passaggio dalla dimensione urbana a quella ridotta dell'edificio in cui sono accolte le attività di consumo, possono essere lette le tracce di una trasformazione significativa della 'sfera pubblica'.

È quanto, ad esempio, si può ravvisare in ciò che è accaduto al mercato. Nodo d'intreccio tra traffico, luogo di relazione e di scambio (non solo materiale) e vita sociale, nella città della storia si costruisce mediante la composizione di 'elementi' quali la stoà, la piazza e il portico. La relazione tra questi elementi contribuiva a determinare la qualità dello spazio pubblico: la loro presenza era necessaria alla costruzione di un luogo che assolveva a quella funzione. Nel momento in cui il mercato smette di essere spazio pubblico propriamente detto (uno spazio che riguarda tutti, aperto e accessibile, all'interno del quale avveniva uno scambio culturale e non solo materiale, di consumo), si rifugia in un edificio<sup>19</sup>. Al suo interno, ironia della



mercato del pesce, Catania

sorte, i posti di vendita continuano ad allinearsi come gli edifici lungo un corso, si creano isolati e piazze a riprodurre situazioni del tessuto urbano, necessarie (anche se banalmente fissate) per attribuire un vago senso di familiarità a questi luoghi<sup>20</sup>. In un certo senso, è come se alcune forme avessero acquisito, nel tempo, un significato profondo

---

<sup>19</sup> Cfr. C. Martí Arís, *op. cit.*, p. 81.

<sup>20</sup> «La crisi urbanistica cancella ogni idea di spazio pubblico condiviso, delegando al supermercato di tutto (anche della telematica) l'ingrato ruolo di simulare l'agorà della città conviviale» (J. Echeverría, *La nuova città telematica*, Laterza, Roma-Bari 1995, cit. in S. Cantalini, G. Mondaini, *Luoghi comuni*, Meltemi, Roma 2002, p. 61).

che le rende allo stesso tempo testimoni e portatrici di caratteristiche precise. La riconoscibilità di alcune di esse, da sempre associate a questo significato, non è garanzia per la qualità dello spazio: qui come a Disneyland, la forma è svuotata di senso, gli 'elementi' sono riciclati ma non ri-pensati per descrivere la nuova condizione. L'edificio è solo un contenitore in cui prevalgono le funzioni del consumo e, pertanto, riesce difficilmente a determinare uno spazio di qualità.

Si inaugura, in sostanza, un'epoca in cui lo spazio è funzionalmente individuato da flussi di persone, denaro e merci, in cui la dimensione temporale prende il sopravvento su quella spaziale.

Una parte della letteratura in materia individua la mutazione dello spazio di relazione nella definizione del concetto di *in-between*:

alla base di questa definizione c'è la sostituzione del concetto di proprietà con quello di accessibilità [...]. L'immediata e inevitabile conseguenza di questo processo è la distruzione dello spazio completamente accessibile al pubblico e la proliferazione di una tale quantità di spazi – privati ma aperti al pubblico - per attività collettive come nessuna epoca aveva mai realizzato. Centri congressi, centri commerciali, centri culturali [...], l'interno è l'unica dimensione significativa, gestibile e controllabile, in cui la sicurezza diventa un riferimento estetico<sup>21</sup>.

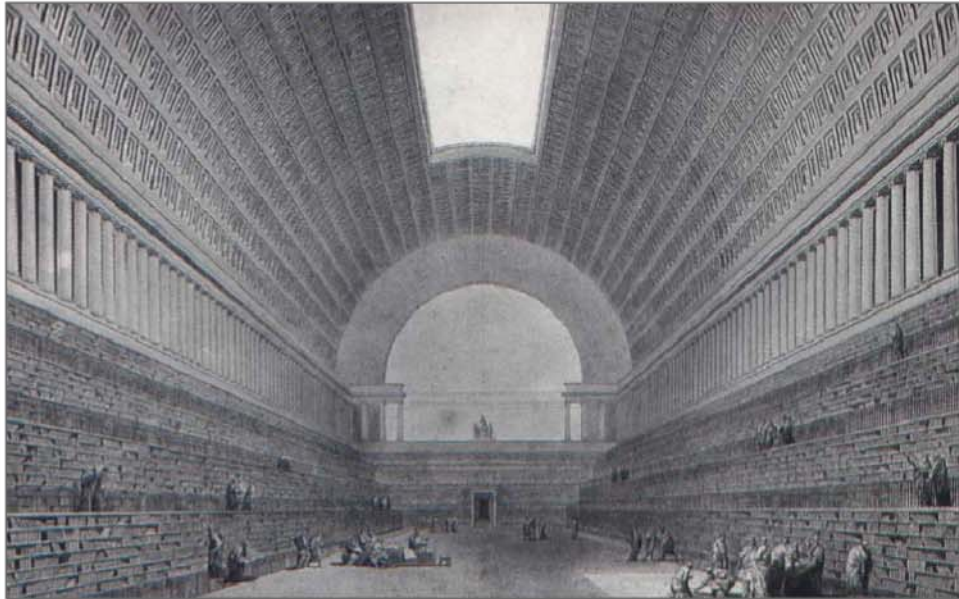
Edifici ancora oggi definiti pubblici, come ad esempio le biblioteche, sono il luogo in cui, non a caso, l'estetica della sicurezza costituisce spesso la dimensione tipica della soluzione formale.

La Biblioteca Nazionale di Francia François Mitterand, costruita a Parigi da Dominique Perrault nella prima metà degli anni novanta del secolo scorso, rappresenta in questo senso un esempio calzante. L'edificio è il

---

<sup>21</sup> S. Cantalini - G. Mondaini, *op. cit.*, p. 22.





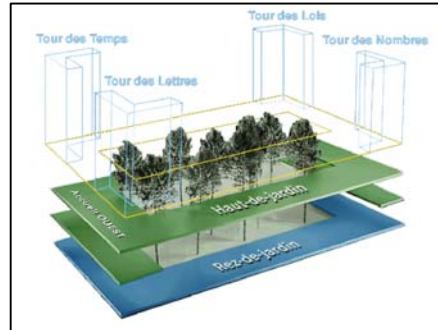
Biblioteca Nazionale di Francia, E.L. Boulée, Parigi 1784



Scuola d'Atene di Raffaello



Vedute d'insieme e schema funzionale della Biblioteca Nazionale di Francia, Francois Mitterrand, Parigi 1991.



funzionamento dell'edificio

L'interno e gli accessi alle sale lettura



L'edificio è costituito da una sorta di basamento abitato, dal quale svettano le quattro torri simboliche. Le sale di consultazione sono disposte in questo zoccolo, nascoste e filtrate mediante un'interminabile sistema di porte.

Il basamento è, inoltre, forato, nel senso che nella parte centrale si apre una corte dalla rigogliosa natura, mediante cui sono illuminate le sale.

Il basamento e le torri



segno di una concezione, ormai radicata nel progetto d'architettura, per la quale lo spazio di relazione (non necessariamente spazio aperto) è ridotto a luogo in cui compiere un'azione di produzione e consumo e, quindi, ricorre ad un'estetica dell'*esclusione*. Lo spazio pubblico è chiuso e inaccessibile, ma estremamente protetto, difeso: in questo senso la sicurezza, 'l'inespugnabilità del forte', diventa una soluzione estetica. Lo spazio pubblico, in altri termini, acquista la propria identità soltanto in negativo, cioè rispetto a ciò che esclude<sup>22</sup>.

In occasione del concorso bandito per la realizzazione della nuova biblioteca di Francia, la giuria sceglie di edificare un simbolo, una sorta di «sepolcro indiano»<sup>23</sup> sul bordo della Senna, all'interno del quale si può giungere agli spazi di consultazione e lettura solo dopo aver superato un interminabile sistema di zone filtro (dove è andata a finire la ricchezza della *Scuola d'Atene* di Raffaello immaginata da Boullée come Biblioteca Nazionale?). La corte, intorno cui l'edificio si sviluppa, è trasformata in una scatola di vetro, al suo interno *gli alberi sacri* sono irraggiungibili: l'elemento naturale va contemplato. Lo spazio pubblico, il luogo della libera relazione non trova, in altre parole, una rappresentazione formale sul piano architettonico. La soluzione è estetica e mette in scena l'epica della sicurezza, in continuità con la militarizzazione urbana. L'edificio è semplicemente un simbolo urbano, un segnale alla grande scala, e, come affermato in maniera provocatoria, «la Biblioteca Nazionale in un certo modo non esiste»<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> La costruzione dello spazio pubblico riconoscibile in negativo, rispetto a quanto esclude, suggerisce un affascinante questione di carattere non solo architettonico. In relazione a ciò sarebbe interessante proporre un parallelo tra la concezione spaziale e la costruzione fisica della Biblioteca Nazionale di Francia e la Costituzione della Comunità Europea, fondata sull'esclusione giuridica del non-europeo. Un parallelo che, per ragioni di tempo e per non deviare troppo dal tema proposto in questa ipotesi di ricerca, andrebbe indagato in altra sede.

<sup>23</sup> A. Chementoff, *op. cit.*, p. 26.

<sup>24</sup> Cfr. M. Morandi, *Fare centro*, Meltemi, Roma 2004.

Mike Davis nel suo ormai classico *Città di quarzo. Indagine sul futuro di Los Angeles*, descrive le nuove dinamiche di controllo degli spazi urbani, rivelandone le implicazioni sociali e politiche che si manifestano nell'assetto morfologico del territorio. Un processo che investe, in maniera determinante, la trasformazione del tessuto urbano è rappresentato, a suo dire, proprio dalla fortificazione degli spazi, in favore di un concetto di sicurezza da estendere alla costruzione, il cui effetto più visibile sulla città è stato proprio la distruzione dello spazio pubblico:

la conseguenza universale e ineluttabile di una crociata in 'difesa della città' è la distruzione dello spazio accessibile al pubblico. Lo stigma che comporta oggi la qualifica di 'persona di strada' (cioè senzatetto) dà la misura della svalutazione degli spazi pubblici<sup>25</sup>.

Aggiunge inoltre, per specificare le ragioni della propria argomentazione:

[...] la ristrutturazione urbana ha convertito quelle che erano vitali strade pedonali in scoli di traffico, e ha trasformato i parchi pubblici in temporanei contenitori per senzatetto e per altri diseredati [...]. Gli spazi valorizzati delle nuove megastrutture e dei centri commerciali sono rivolti verso il centro [...], l'attività collettiva immagazzinata in compartimenti strettamente funzionali e la circolazione internalizzata in corridoi sotto [...] sorveglianza. [...] Gli spazi pubblici sono in drastico declino, i parchi in rovina e le spiagge sempre più segregate, vengono chiuse le biblioteche e i giardini pubblici, le normali riunioni dei giovani sono sommariamente vietate, le strade diventano più desolate e pericolose<sup>26</sup>.

Gli edifici tendono a stabilire il limite dei propri recinti facendo sì che l'identità di quello che per lungo tempo è stato considerato spazio pubblico urbano non venga definita in sé, ma coincida con quella di un interstizio

---

<sup>25</sup> M. Davis, *op. cit.*, p. 123.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 199-200.

destinato a separare l'insieme di 'territori chiusi' (edifici, parchi residenziali, biblioteche etc.) diffusi sul corpo della città.

In questo panorama, costituito da una serie discontinua di recinti, emerge l'esigenza di specificare e immaginare le caratteristiche, anche fisiche, degli spazi pubblici, lasciando comunque che maturino in positivo dalla propria dimensione, utilizzando i propri materiali e sfruttando le proprie qualità. L'identità, come le caratteristiche di questi luoghi, è tuttora da precisare; si tratta, infatti, di spazi portatori di esigenze differenti rispetto a quanto accadeva in precedenza, nonché di nuove dimensioni e misure.

Lo *spazio pubblico* è, in sostanza, uno spazio di difficile classificazione, frammentato, chiuso, celato e con molta probabilità, non coincide semplicemente con uno spazio esterno *ben definito*. È possibile difatti affermare che:

lo spazio esterno non è più inquadrabile in *clichè* precisi, come avveniva in passato quando 'l'esterno' era rappresentato soprattutto da uno spazio pubblico ben definito: i nuovi spazi ad uso pubblico [...] sono 'esterni' ed 'interni' insieme, si attraversano ma ci si può vivere dentro intere giornate<sup>27</sup>.

Il fatto che i luoghi pubblici abbiano delle caratteristiche ibride di esterno ed interno non limita il loro carattere. Lo spazio libero (potenzialmente pubblico), il 'tra' i volumi, il 'tra' i recinti, rappresenta certamente uno dei materiali più significativi del progetto urbano, e probabilmente il fatto che sia *non ben definito* rappresenta una potenzialità da sfruttare.

È mediante il suo progetto (il progetto di un insieme di superfici, di aree più o meno ampie, di suoli) che è ancora possibile innescare un processo di ricomposizione urbana.

---

<sup>27</sup> P. Mello, *L'ospedale ridefinito. Soluzioni e ipotesi a confronto*, Alinea, Firenze 2000, p. 32.

Inoltre, la crisi della civiltà urbana, provocata in parte dall'evidente dominio della sfera intima e personale su quella pubblica, manifesta sul piano fisico come sostiene Richard Sennett, sociologo americano, consiste anzitutto nell'annullamento degli elementi di diversità, di disordine e di complessità, che avevano costituito, al contrario, il nocciolo essenziale della vita pubblica fino al XVIII secolo<sup>28</sup>. In sostanza, il dissolvimento di luoghi ed edifici pubblici deriverebbe da quest'azzeramento: dalla tendenza, cioè, a rendere omogenee tutte le differenze nella confusione della transitorietà.

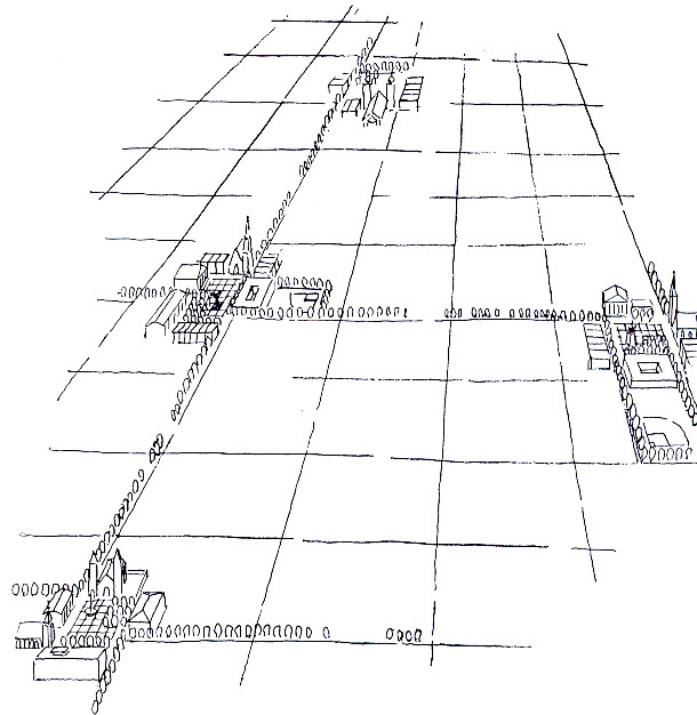
In questa condizione, compito del progetto urbano è di individuare i luoghi capaci di essere, in potenza, i nuovi spazi pubblici: trasversali e nascosti, *contenitori* di differenza e, sul piano formale, indicare un modo per costituirli che risulti, probabilmente, come il frutto di una concatenazione di esperienze della storia. Questa inevitabile re-invenzione dei luoghi deputati ad accogliere le attività *pubbliche e collettive*, deve prendere le mosse da un concetto capace di tenere in considerazione le variazioni avvenute, senza negare ciò che ha portato a questa condizione. Bisogna, con molta probabilità, intendere lo *spazio pubblico* come una zona aperta, in continuo mutamento, sottoposta al passaggio e alla sosta, all'attraversamento veloce e allo scambio, non necessariamente dotato di un uso prestabilito, dove si può

---

<sup>28</sup> Riguardo alla condizione dello spazio pubblico, nel contemporaneo, risultano emblematiche le parole della Arendt, la quale afferma che «la distinzione tra una sfera privata e una pubblica corrisponde all'opposizione tra dimensione domestica e dimensione politica, che sono esistite come entità distinte e separate almeno dall'avvento dell'antica città-stato» (H. Arendt, *op. cit.*, p. 21). Solo con la città cosiddetta moderna questa distinzione tende a scomparire, con tutto ciò che questo comporta. La transizione dalla visione classica a quella moderna può essere collocata, come molta letteratura suggerisce, all'inizio del XIX secolo, quando si verifica il crollo delle rappresentazioni stabili dello spazio, «sostituite da sensazioni visive efficacemente disgiunte da punti di riferimento fissi, che divengono al contrario mobili e distinti, centrate sull'esperienza individuale» (John Soane architetto. 1753-1837, Skira, Milano 2000, p. 26). A partire dal XIX secolo, dunque, si delineano le condizioni in cui avviene una frattura con il passato e si determinano le premesse per la condizione, in preda all'individualismo più spinto, di cui attualmente si fa esperienza.

incontrare il diverso da sé e nessuno può riservarsi il diritto d'ammissione. Uno spazio, quindi, privo di itinerari prefissati, dove la fluidità stessa dello spazio, percorribile in tutte le direzioni, ne provocherà l'uso.

Lo spazio pubblico tende, in questo modo, a coincidere sul piano fisico con il vuoto, con le superfici libere. Le sue peculiarità vanno esplorate, anzitutto, nel tentativo di precisarne le caratteristiche, non in quanto negativo di un positivo-costruito, ma in quanto elemento dell'*architettura della città*. È nel vuoto, infatti, che «si producono movimento e variazione, dove vengono esplicitati il passare del tempo e dell'azione umana»<sup>29</sup>. Si tratta, quindi, di luoghi la cui dimensione e le cui qualità architettoniche sono nello spazio 'tra' le cose.



---

<sup>29</sup> F. Espuelas, *Il vuoto, riflessioni sullo spazio in architettura* (1999), Marinotti, Milano 2004, p. 43.



## I materiali del progetto: il vuoto

*Non essere è più che essere qualcosa e,  
in un certo modo, essere tutto.*

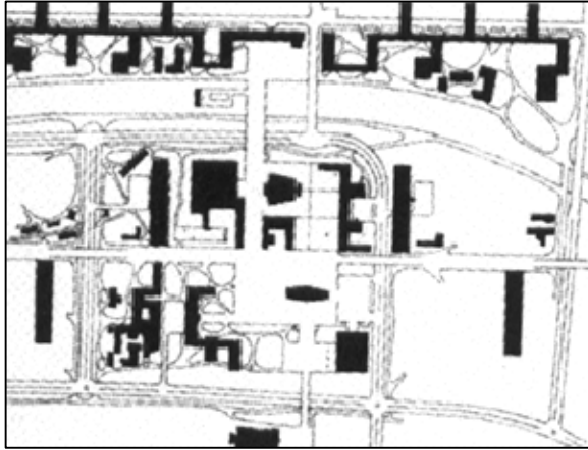
L. Borges

In un ambiente in cui le figure dominanti sono quella del frammento e della discontinuità, con il conseguente complesso di elementi isolati e autonomi privi di relazioni apparentemente riconoscibili, in realtà è ancora possibile individuare un livello latente di coerenza. È, infatti, possibile rintracciare la ripetizione di alcuni oggetti ed insiemi di oggetti, che determinano un fattore di continuità. ‘Materiali’ capaci di stabilire logiche di occupazione del suolo in un certo senso ricorrenti, persistenti. Inoltre, la continuità del piano d’asfalto e della maggior parte delle reti a servizio dei territori, comprese le reti in apparenza immateriali (capaci di produrre un’immagine alternativa dello spazio urbano), costituiscono un potenziale trasversale di notevole valore. Si tratta, difatti, di uno spazio non ridotto a quello della strada, privo di confini, limiti e margini facilmente riconoscibili, costituito da tutte quelle sequenze di superfici, per lo più aperte, da considerare quali possibili materiali della composizione urbana. Luoghi, interstiziali e apparentemente di risulta, che hanno acquistato un significato nella vita sociale delle nostre città e rappresentano il luogo in cui, con molta probabilità, immaginare le nuove spazialità pubbliche. In quest’ottica diventa fondamentale il valore progettuale e potenziale del vuoto<sup>30</sup>.

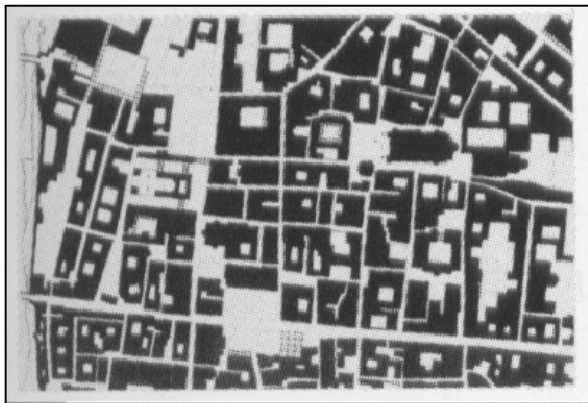
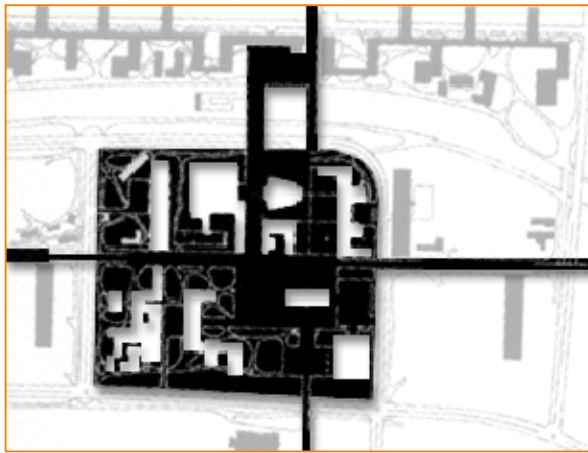
---

<sup>30</sup> “Il vuoto in architettura costituisce una qualità dimensionale, misurabile lungo i tre assi spaziali: come tale può divenire elemento di linguaggio, quando lo si adoperi in contrapposizione al suo opposto, cioè il pieno, la materia. In questo caso si configurano due tipi di vuoti [...]: quello che si trova all’interno dell’involucro murario, e quello che si trova al di fuori”. Voce Vuoto del *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Istituto





planimetria del  
Centro  
comunitario di  
Saint Dié (Le  
Corbusier, 1945),  
e particolare della  
pianta di Parma.  
Parallelo  
proposto da K.  
Rowe e F.  
Koetter in  
Collage City per  
evidenziare  
l'inversione di  
tendenza del  
rapporto  
pieno/vuoto.



Il vuoto urbano non è un'astratta categoria concettuale, ma oggetto di esperienza, pratica di vita [...] risorsa per la creazione di nuove forme di socialità. [...] Una fabbrica in disuso o un *terrain vague* o una stazione della metropolitana non definiscono di per sé uno spazio vuoto. *Il vuoto esiste solo come possibilità creata dall'azione degli uomini, come spazio che si autogenera dal conflitto.* [...] Non sono interstizi, fessure, canali, lotti non costruiti che acquistano valore solo per essere degli intervalli tra pieni progettati che hanno significato; al contrario, nel momento in cui (nel conflitto) entrano in opposizione al reale possono diventare grandi laboratori<sup>31</sup>.

Nel Novecento la produzione di spazio non occupato da edifici cresce notevolmente rispetto al passato, tanto che il rapporto tra costruito e non costruito subisce un evidente cambiamento di tendenza. Colin Rowe in *Collage city* racconta di come la quantità dello spazio libero (potenzialmente pubblico) nella città progettata dal Movimento Moderno (nient'altro che un'*accumulazione di pieni in un vuoto poco lavorato*) sia aumentata enormemente, tanto che il rapporto tra pieni e vuoti, in un brano urbano prodotto in quel periodo, potrebbe essere rappresentato invertendo la planimetria di una città storica, in cui il costruito diventa il vuoto e viceversa. Nel primo caso prevalgono gli oggetti, nel secondo gli spazi.

Ma se è vero che il vuoto ha subito un pronunciato incremento quantitativo, di contro, questo fenomeno non si è, quasi mai, accompagnato ad una risoluta riflessione sulle qualità specifiche dello spazio in sé. Nella

---

Editoriale Romano, Roma 1969. Sigfried Giedion, inoltre, parla del vuoto come elemento fondamentale, storicamente, alla costruzione di una concezione spaziale. Egli afferma, a riguardo (anche se nello specifico parla del periodo paleolitico): «Il primo fatto notevole intorno allo spazio visivo è il suo vuoto, un vuoto attraverso cui gli oggetti si muovono o stanno [...]. L'uomo prende conoscenza del vuoto che lo circonda e gli conferisce una forma fisica e un'espressione. L'effetto di tale trasfigurazione [...] è la concezione di spazio» (S. Giedion, *L'eterno presente: le origini dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 530).

<sup>31</sup> M. Ilardi, *Negli spazi vuoti della metropoli. Distruzione, disordine e tradimento dell'ultimo uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 98-99.

maggior parte dei casi, infatti, è stato trattato come sfondo sul quale adagiare l'oggetto architettonico: un vuoto non occupato dal costruito. Uno spazio libero *tra* architetture, le cui caratteristiche non conseguivano da una riflessione sullo spazio aperto e pubblico in quanto tale, ma risultavano, di riflesso, dall'oggetto architettonico<sup>32</sup>.

Anche Rem Koolhaas ha scritto della necessità di progettare il vuoto, di immaginare cioè lo spazio aperto come elemento indicativo del disegno della città e cominciare da esso un processo di radicale trasformazione urbana<sup>33</sup>.

La materia tra gli oggetti è, dunque, progettabile: il vuoto (lo spazio pubblico) è elemento strutturale e, soprattutto, strutturante la forma della città. Probabilmente una rilettura della storia della città mostra che questa tendenza all'attenzione per il vuoto, è tutta inscritta nelle scelte a partire dalla seconda metà del Settecento (quando si pongono le basi per giungere,

---

<sup>32</sup> L'VIII CIAM, tenutosi nel 1951 in Inghilterra, registra, a riguardo, un'inversione di tendenza che, malauguratamente, non trova un eco immediato. *The heart of the city*, questo il titolo del congresso, denuncia, infatti, una viva attenzione verso il tema dello spazio pubblico e apre ad una riflessione sulle sue qualità, la cui comprensione, si legge negli atti del simposio, può influenzare l'*architettura della città* in maniera sostanziale. «L'idea di comunità è alla base della ricerca di nuovi elementi urbani, a scale anche differenti, sui quali si concentra l'attenzione degli architetti e degli urbanisti del dopoguerra: il *Core* ha il significato di 'elemento che fa di una comunità una comunità e non un semplice aggregato casuale di individui' sostituendosi alla locuzione di Civic Center» (P. Viganò, *op. cit.*, p. 87). Per un'ampia trattazione del tema della riflessione sullo spazio pubblico e del vuoto nel secondo dopoguerra, S. Giedion, *Breviario d'architettura*, Garzanti, Milano 1961 e E. N. Rogers, J.L. Sert, J. Tyrwhitt, *op. cit.* Un'attenzione nei confronti del ruolo del vuoto nel progetto urbano, e trasversalmente alle qualità dello spazio pubblico, si riscontra inoltre, in America, in un periodo poco precedente, soprattutto nell'opera di F. L. Wright. Tra il 1932 e il 1945 l'architetto americano procede, infatti, alla stesura di alcuni testi proprio su queste problematiche, come afferma P. Viganò: «Wright intende esprimere un nuovo concetto spaziale coerente con i nuovi materiali dell'architettura, alla mobilità moderna, alle esigenze di spazio e di luce e alla consapevole individualità di ciascuno. Alla "moderna spaziatrice" devono corrispondere la 'nuova misura del tempo determinata dai moderni mezzi di comunicazione', la dilatazione delle scale e il decentramento come necessità» (P. Viganò, *op. cit.*, p. 133). Cfr. F. L. Wright, *La città vivente* (1945), Einaudi, Torino 1991.

<sup>33</sup> Cfr. R. Koolhaas, *S, M, L, XI*, Monacelli, New York 1995.

con alti e bassi, ad esempio al mito dell'abitare nel verde e alle riflessioni di Unwin e alle varie città giardino, passando per Sitte, etc.). Ma in questa sede non interessa sapere quando storicamente sia possibile rintracciare le premesse per una condizione del genere, quanto piuttosto indagare gli strumenti e i materiali che entrano in gioco in questa dimensione del progetto.

Nell'ottica di un accurato progetto architettonico del vuoto, risulta significativo ripensare, anzitutto, il *progetto di suolo*<sup>34</sup>, ossia «ciò che del suolo è corrugazione volontaria, ma anche vera e propria preparazione e organizzazione tecnico-formale della sua superficie [...]: l'uso del suolo, la sua distribuzione funzionale, ma anche le materie, inclinazioni, ricoprimenti, rialzi, bordi, congiungimenti, scavi, riporti (... insomma:) l'architettura della terra»<sup>35</sup>. Per progetto di suolo si intende la possibilità di lavorare con il suolo come materiale della composizione urbana, continuando a pensare al modo in cui l'organizzazione dei fabbisogni, incontrando storia e geografia del territorio, possa assumere una configurazione che restituisca un'immagine del senso della sua stessa modificazione. Il tessuto della città è costituito anche da vuoti (la cui figura dominante è quella del suolo libero), densità diverse, tracciati e superfici: con queste componenti bisogna lavorare per costruire una struttura di relazioni tra le parti, in continuità con la storia, ma differente rispetto al passato.

È questa la dimensione nella quale ricercare e progettare lo spazio pubblico della città contemporanea, un luogo, anzitutto, non necessariamente da 'ingolfare'. Il potenziale sul quale intervenire è, difatti, costituito proprio

---

<sup>34</sup> B. Secchi, *Progetto di suolo*, in "Casabella" 520, 1986, ora in Id., *Un progetto per l'urbanistica*, Einaudi, Torino 1989, pp. 129-136.

<sup>35</sup> V. Gregotti, *Il disegno degli spazi aperti*, in "Casabella" 527, 1986 ora in Id., *Questioni d'architettura*, Einaudi, Torino 1994, p. 198.

da questi luoghi, aree per lo più di separatezza e di cesura, lasciate libere dalle fabbriche, da infrastrutture dismesse, parcheggi, piazzali, giardini o superfici semplicemente *dimenticate* dalla dismissione industriale: aree di discontinuità e di sconnessione da considerare come tali, non più come vuoti da riempire o come luoghi della saldatura, della ricucitura, o del completamento<sup>36</sup>. Bisogna pensarle, probabilmente, come i luoghi delle *nuove centralità*, come composizioni di vuoti e architetture, natura e costruzione, in grado di innescare relazioni che tengano conto sia della scala territoriale sia di quella locale, senza unificare le disomogeneità ormai strutturate nella realtà. Quello che emerge dalla storia delle città è, difatti, il potenziale di vitalità custodito in questi territori. Proprio quegli spazi che si è abituati a considerare in termini negativi sono sempre stati, in realtà, gli spazi in grado di rendere meno discontinuo il rapporto tra la città e i suoi abitanti, tra i diritti di cittadinanza e gli estranei, tra tempi della società e tempi della città<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> «Le aree dismesse rappresentano un segnale della relativa stabilità della città europea [...], stabilità nello sviluppo fisico in termini di espansione, e concentrazione invece della tensione delle forze economiche, amministrative e progettuali sulla riqualificazione della città costruita. Questo significa per l'intera società civile una nuova attenzione all'ambiente in termini non solo ecologici ma soprattutto morfologici e, in generale, ai valori dell'esistente; [...] ciò favorisce lo sviluppo di un'idea di progetto costruito a partire dal discorso sul contesto, concepito come sua modificazione [...]. La dismissione di aree significa un'occasione straordinaria di riequilibrio territoriale, di nuova e più concreta logica di rete di servizi e infrastrutture» (V. Gregotti, *I territori abbandonati*, editoriale di "Rassegna", 42, 1990, p. 5).

<sup>37</sup> «La storia urbana non si è accorta del ruolo significativo dei vuoti industriali nella storia della città, riportando (per lungo tempo) le tante indagini sulle aree industriali dismesse alle retoriche e ai racconti delle città industriali e dell'uso funzionalista delle loro aree» (C. Olmo, *La città e le sue storie*, in AA.VV., *La città europea del XXI secolo*, Skira, Milano 2002, p. 20). Per un'ampia trattazione del rovesciamento della logica di lettura del vuoto urbano, non inteso più come spazio negativo, cfr. B. Lepetit, *Une logique de raisonnement historique*, in "Annales" 5, 1993; C. Olmo – B. Lepetit, *La città e le sue storie*, Einaudi, Torino 1995; J. Baudrillard, *Verità o radicalità in architettura*, in W. Benjamin, *Globalizzazione e nuove esperienze di vita. Nuove povertà e processi di liberazione*, "Millepiani" 26, 2003.

Torniamo dunque allo spazio vuoto riconoscendogli un valore significativo autonomo, anzi considerandolo [...] come la 'condizione simbolica' del costruire contemporanea. Si tratterà ora di adeguare quest'ultima, alla condizione del progetto. [...] Probabilmente sarà la 'perimetrazione' il primo atto formale teso a gestire le tensioni tra frammenti costitutivi delle eterogenee conformazioni urbane<sup>38</sup>.

Attraverso il vuoto urbano, quindi, è possibile immaginare l'occasione di un'architettura pubblica della città, quando il suo paesaggio *normale* sembra negarla.

A tale proposito è utile ricordare il progetto, coordinato da Salvatore Bisogni per una ricerca M.U.R.S.T. nel 1999, per la zona orientale di Napoli. La proposta è l'espressione di un giudizio progettuale sulle forme conquistate da un processo spontaneo di costruzione dell'ambiente, non immaginato dalla fragile pianificazione precedente. Il potenziale dell'area è riconosciuto nella possibilità di essere luogo di mediazione tra realtà differenti. Attraverso questo spazio si tenta soprattutto di innescare una diversa scala di relazioni tra le parti. In sostanza il progetto individua, nell'area lasciata libera dalla dismissione delle industrie, un elemento utile per la comprensione del territorio nel suo insieme. L'area ex-industriale, sulla quale il progetto interviene, separa di fatto due realtà diverse: una città densa e compatta e una città dispersa, costituita da un insieme di parti disomogenee. I comuni periferici della città di Napoli sono letti, infatti, come una nuova *realtà urbana*. L'insieme costituito dai comuni di Ponticelli, Barra, Nola e altri, e tutto ciò che *accade tra* di loro è, di fatto, un *continuum* urbano. Il progetto, dunque, sceglie di mantenere ed enfatizzare la separatezza tra queste due realtà (città pseudo-compatta e città diffusa), riconoscendo in essa una significativa potenzialità per la trasformazione del territorio. Il grande vuoto disponibile è utilizzato come zona di margine. Il

---

<sup>38</sup> A. Anselmi, *Il disegno del «vuoto» nella città contemporanea*, in Criconia, *Figure della demolizione*, Costa & Nolan, Genova 1998, p. 21.

progetto consiste di un parco di edifici pubblici, composti con l'elemento naturale, in un disegno libero e aperto. In questo luogo pubblico, in effetti, le realtà periferiche trovano una loro autonomia rispetto alla città consolidata e, in questa maniera, una propria rappresentatività. I Comuni intorno al capoluogo riconoscono una propria identità nella distanza, che li fa vivere oltre la mera negatività rispetto alla città-centro. Non si tratta più di realtà dipendenti, ma di una nuova realtà di rapporti e relazioni. Un sistema urbano fatto di parti, un'area metropolitana senza gerarchie di forza, all'interno della quale tutti i comuni periferici maturano una propria specificità anche e soprattutto, in rapporto con gli altri comuni minori. La direttrice privilegiata intorno alla quale sono disposti i vari edifici diventa l'asse che collega il mare all'entroterra, e non la sua ortogonale, come, al contrario, accade nel coevo progetto proposto dall'amministrazione comunale. Nella variante al PRG, infatti, si immagina un viale alberato di collegamento tra Ponticelli e Napoli, attraverso il quale le realtà periferiche sono portate, inevitabilmente, a gravitare sulla città consolidata. Il semplice segno, un segmento che trascina verso Napoli Ponticelli, è simbolicamente molto forte e svela un'idea di città che ha poco a che fare con l'area metropolitana. Nel progetto di Salvatore Bisogni, al contrario, gli episodi urbani, estranei l'uno all'altro, si sommano nella crescita della grande città, destrutturandola e offrendo una nuova realtà fatta per parti. Ciascuna di esse tende ad avere un proprio centro e crea un nuovo sistema di relazioni, ampliando la scala alla quale avvengono le stesse. Le *unità urbane*, tenute insieme dal grande parco attrezzato, utilizzano la zona di sconnessione del vuoto ex-industriale, come luogo di forte addensamento, facilmente accessibile con mezzi di trasporto diversi (non solo di tipo privato) e dotato di spazi per il pubblico incontro, coperti e scoperti. Il parco diventa, pertanto, il luogo di una *centralità* capace di attivare molteplici relazioni sociali e, allo stesso tempo, in grado di innescare nuove tipologie di rapporti, di scambi, di flusso e di posizione.

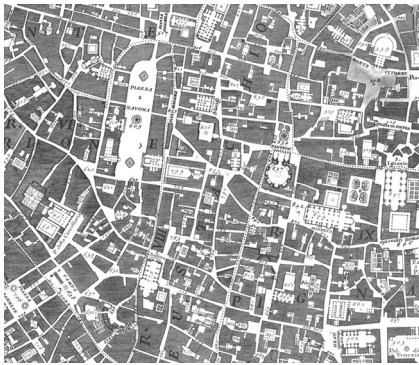
Questo intervento testimonia di come, in un tessuto che sembra rilegare lo spazio pubblico semplicemente ad una condizione di possibilità, la costruzione e la caratterizzazione di *nuovi* luoghi d'aggregazione collettiva, possa essere il mezzo mediante il quale leggere le relazioni tra le parti e dare nuova forma ai territori urbani, sottolineando le diverse scale di rapporti esistenti, senza fondere le differenze e le parti in un unico insieme. Intervenire in modo innovativo sullo *spazio pubblico* consente, dunque, di sperimentare nuove strategie capaci di modificare l'idea stessa di città, attraverso il disegno di una città differente ma che, in realtà, già esiste: una città sommersa che attende di essere svelata. Il progetto di Salvatore Bisogni, in un certo senso, cerca, infatti, di 'dare nome' ad una condizione che ormai si è spontaneamente prodotta nella realtà, calibrando le tensioni, forzando dei rapporti, evidenziando quindi un'idea di città già scritta, sottotraccia, nella forma attuale dei luoghi.

Lo spazio pubblico può costituire, dunque, il vincolo attraverso il quale 'tras-formare' l'immagine della città, chiarendo una situazione esistente che ha già iscritto sul proprio corpo le condizioni del cambiamento. Mediante un disegno, un'ipotesi progettuale o uno schizzo, è dunque possibile immaginare di svelare il potenziale iscritto in un luogo, rilevando i segni di una dimensione latente, di per sé propositiva. In questo senso, la celebre cartografia di Roma disegnata nel 1748 da Giovanni Battista Nolli, rappresenta un illustre antecedente. La pianta del Nolli, infatti, permette di riconoscere, in un tessuto fedele alla realtà del tempo, le tracce di una Roma immaginaria, appunto una *Roma Pubblica*<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Per una maggiore descrizione del significato progettuale della pianta del Nolli si rimanda all'appendice B, *Il luogo pubblico come materia connettiva. Giambattista Nolli, Roma 1748*.





Particolare della pianta di G. B. Nolli, Roma 1748

Il disegno mette in evidenza le relazioni tra i luoghi pubblici, segnando semplicemente la contiguità spaziale tra elementi di uso collettivo. In questo modo disegna una nuova città. Una trama di uso pubblico, svelata e non inventata, ri-progetta la realtà urbana, dandole, conseguentemente, nuova

misura. Si potrebbe dire che, infondo, le forme dei luoghi contengono le tracce di tutte le modificazioni che avvengono sul proprio corpo e, nel contempo, suggeriscono le potenzialità delle loro future trasformazioni.

In questo senso la struttura dei luoghi rappresenta *cosa viva*, una dimensione positiva. Nota giustamente Peter Eisenman in un'intervista:

penso di essere ancora legato all'idea proustiana di Swann che cammina verso Guermites, sente i suoi passi sul selciato e si ricorda del tempo in cui percorreva le calli di Venezia. Qui il momento della memoria si imprime come cosa viva e non come nostalgia. Quando alla fine cammina ancora in direzione opposta, capisce che l'unica differenza sta nel tempo e non nel luogo. [...] La memoria ha a che fare con questo dialogo tra tempo e luogo, e pensando a Proust [...] l'architettura può in qualche modo confrontarsi con questo tema in un modo interessante e problematico, persino più della letteratura. Memoria, tempo e luogo si fondono, allora, nel momento del presente che contiene anche il passato e il futuro di altri luoghi<sup>40</sup>.

Dello stesso luogo e di luoghi analoghi. Ciò vuol dire che i territori si rivelano a chi li osserva con un portato di forme e contenuti da interpretare, decifrare, scoprire non da creare. In questo senso la carta del 1748, pur

---

<sup>40</sup> G. Mastrigli, *Materiali affettivi nei progetti di Peter Eisenmann*, in il Manifesto, 17-06-2005, p. 14.

nascendo come semplice rilievo dello stato di fatto, in realtà acquista un significato progettuale molto preciso: un gesto che, nel tratto di un disegno, svela le potenzialità di una città, della quale il presente contiene già le linee del futuro.

A questo punto è impossibile non fare riferimento alla magnifica carta prodotta a Parigi, precisamente nel 1765, da Pierre Patte<sup>41</sup>, un altro illustre esempio per cui, mediante una rappresentazione urbana si mette in moto un processo di rinnovo culturale e spaziale della stessa. Si tratta di una pianta che, diversamente dalla rappresentazione del Nolli, non rileva semplicemente, ma progetta utopiche trasformazioni per la città e i suoi spazi. Filo rosso tra le due è, ovviamente, lo spazio pubblico, ancora una volta, utilizzato come mezzo attraverso il quale produrre non solo una rinnovata immagine quanto, soprattutto, una nuova idea di città. Mediante un semplice processo di composizione scaturisce un disegno in grado di delineare una nuova dimensione urbana. La cartografia del Patte, estremamente innovativa dal punto di vista del concetto urbano che sottende, rappresenta una città costruita per punti monumentali, immersi nel tessuto compatto della Parigi precedente. Piazze che si vanno ad inserire nel contesto fitto e denso della trama seicentesca, entrando in relazione privilegiata ed esclusiva con le piazze dedicate al Re e con gli altri vuoti pubblici. Si tratta della grande città moderna del Settecento, pensata come una rete tra luoghi monumentali, rappresentativi della nuova dimensione urbana.

In effetti, la raffigurazione cartografica o anche e soprattutto pittorica della realtà urbana, da sempre, ha svelato e precisato l'evoluzione di una concezione culturale che, di contro, in maniera più frammentata, si andava esprimendo in interventi puntuali.

---

<sup>41</sup> Vedi appendice C, *Pierre Patte e la città del Settecento*.

Utilizzare alcune cartografie per descrivere il ruolo dello spazio pubblico in due differenti realtà mette in evidenza quanto, in effetti, la rappresentazione e la descrizione urbana abbiano un notevole valore, che non si limita ad essere di semplice corredo ad un progetto. Rappresentano, di fatto, il luogo in cui è possibile portare avanti e marcare i segni di un programma di trasformazione. Tra l'altro, così come la descrizione della realtà permette di svelarne le potenzialità, nella traccia di un disegno differente, la sua rappresentazione può aiutare a denunciare i limiti della condizione esistente.

Risulta emblematica, a riguardo, *Place de la Concorde*, una celebre tela dipinta da Piet Mondrian nel 1939 (nel cosiddetto 'periodo architettonico'). Si tratta di una raffigurazione significativa in ragione del fatto che l'incrocio delle linee nere che costituiscono il dipinto, non traccia in maniera banale la pianta della piazza all'interno del tessuto della città, quanto, piuttosto, chiarisce il problema urbano di questo spazio<sup>42</sup>. Place de la Concord è la piazza dedicata alla gloria del re Luigi V che, dopo numerosi concorsi<sup>43</sup>, viene finalmente realizzata ad ovest del Louvre.

L'impianto è costruito, a partire dal 1775, su disegno di Jaques-Ange Gabriel. Una piazza pensata come elemento unificante del centro cittadino, la cui sagoma, perfettamente geometrica, è sovrapposta all'esistente. Azzerando i flussi che nella zona confluivano senza regola, la piazza costruisce un luogo di ordine. Il disegno urbano è controllato da una forma-funzione, un rettangolo-piazza. L'intento razionalizzante di questo elemento trova la sua espressione, sul piano formale, in una chiara figura rettangolare, raccordata alla riva della Senna attraverso dei condotti-scivoli dalla forma

---

<sup>42</sup> Cfr. R. Sennett, *op. cit.*

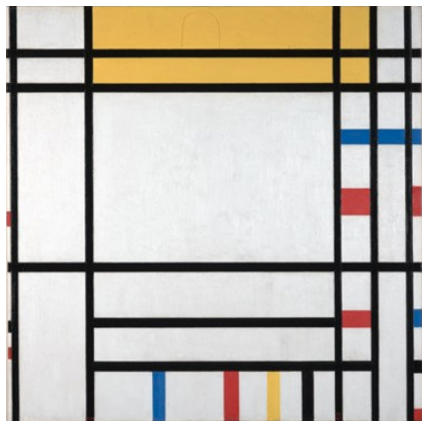
<sup>43</sup> Il primo concorso è documentato dal famoso disegno di Pierre Patte, la cartografia del 1765, nella quale i progetti presentati sono montati, simultaneamente, sulla pianta della città del Seicento.

allungata. La composizione pittorica è costituita da un insieme di linee nere incrociate a sagomare rettangoli di diverse dimensioni. Nella parte centrale del dipinto i tratti si incrociano ad angolo retto in modo da precisare figure ben riconoscibili, dal contorno deciso e concluso. La trasfigurazione della piazza ne rappresenta, chiaramente, la finitezza. Sui margini del quadro, al contrario, le linee nere si estendono quasi a volerne uscire, quasi a suggerire che oltre il centro della tela (e quindi della piazza) possa accadere qualcosa di assolutamente incontrollabile.

In questo modo il dipinto, come sostiene Richard Sennett ne *La coscienza dell'occhio*, mostra il limite dell'unità del progetto di Gabriel:

il centro di fatto non unificava la città; la piazza non era una chiave girando la quale tutto attorno si dischiudeva<sup>44</sup>.

Gabriel mirava a dare un ordine a tutta la città attraverso un centro della stessa che fosse razionale, una piazza capace di regolare ed organizzare il contesto senza compromettersi. Mondrian svela, invece, *l'unità che va in*



Place de la Concorde, P. Mondrian 1939

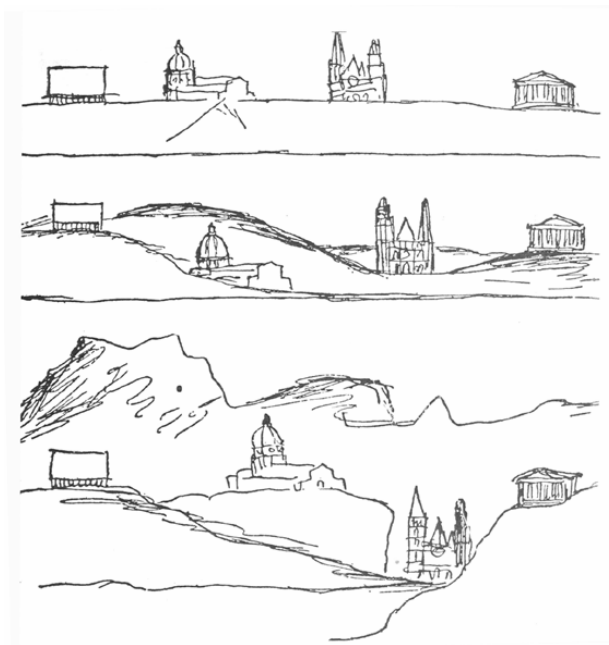
*pezzi*, l'unità pensata da Gabriel e rotta dalla città. Lo spazio della città si costituisce di una serie di relazioni tra parti, nella cui modificazione, e non cancellazione, risiede il potenziale del progetto urbano. Le parti che costituiscono la struttura fisica della città non possono e non devono essere ricondotte all'unità, come, al contrario, il progetto per la place de la Concorde cerca di fare. Il quadro di Mondrian

<sup>44</sup> R. Sennett, *op. cit.*, p. 105.

allora diventa un monito in questa direzione.

Il mondo degli oggetti che costituiscono i tessuti urbani è, in sostanza, una rivelazione di alterità, di discontinuità e «non di segrete affinità elettive in attesa di ricongiungimento. [...] La città non è solo una *civitas*, un luogo di comunicazione; è anche una *urbs* [...]; le sue aperture fisiche non possono essere fuse in un unico insieme, devono essere tra loro collegate»<sup>45</sup>.

In questo senso, l'impegno che il progettista deve assolvere è custodito nella capacità di collegare, mettere in relazione 'pezzi' differenti. Probabilmente, il luogo in cui *sperimentare* e *rivelare* la dimensione dell'abitare pubblico nella città, risiede proprio nella possibilità di creare dei collegamenti tra le parti, mettendo in gioco delle condizioni d'uso, ma, allo stesso tempo, senza condizionare l'uso degli spazi. Si tratta di cercare, per mezzo del disegno, una serie di risonanze che, progressivamente, funzionano come parti di un tutto, senza annullare le specifiche identità.



Schizzo di Le Corbusier  
*Rapporti di posizione*

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 102.

## Del concetto di spazio: rapporti di posizione

*La nozione così spesso dimenticata,  
di uno spazio che separa e lega le forme,  
ma esso stesso forma,  
è una nozione fondamentale,  
perché ci consente di prendere coscienza piena  
di come non esistano forme isolate  
e di come esista sempre una relazione,  
sia tra le forme che vediamo occupare lo spazio  
sia tra le stesse forme di spazio.  
F. Tàvora, *Organizzare lo spazio*.*

A questo punto è necessario, per stabilire delle coordinate entro cui contestualizzare le tematiche affrontate, soffermarsi brevemente sulla definizione del concetto di spazio.

Per comprenderne le qualità, ed eventualmente nominarle, è utile un riferimento al celebre testo scritto nel 1967 da Michel Foucault, in occasione di una conferenza al *Cercle des études architecturales* di Tunisi. In occasione di questa lezione si descrive una breve storia del concetto di spazio in Occidente. Si sviluppa un'acuta classificazione che arriva ad individuare delle caratteristiche dello spazio di cui oggi si fa esperienza in rapporto alle condizioni storiche. Foucault inizia la sua discussione indagando le qualità dello spazio, abitato e pensato, nel Medioevo: «un insieme gerarchizzato di luoghi, [...] uno spazio di localizzazione»<sup>46</sup>,

---

<sup>46</sup> M. Foucault, *Des espaces autres*, Conferenza al Cercle d'études architecturales, Tunisi, 1967, tr. it. *Eterotopie*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 308.

costituito da un'opposizione continua di luoghi. Con Galileo Galilei avviene la dissoluzione di questo tipo di spazio: il luogo di una cosa è un punto nel suo movimento, per cui non possono più sussistere opposizioni tra luoghi, se non pensando il loro movimento. Lo spazio è un unico ambito infinito, non un carattere dei corpi che lo occupano. In questo modo, si costituisce '*uno spazio infinito e infinitamente aperto*', attraverso il quale si determina lo *spazio della estensione*. L'architettura deve inseguire la nuova nozione di infinito con i suoi mezzi, cioè attraverso l'ordinamento prospettico di elementi riconoscibili<sup>47</sup>.

Si tratta di uno spazio della continuità, che caratterizza culturalmente e praticamente le scelte urbane, e non solo, di tutta l'epoca moderna<sup>48</sup>. A quest'ultimo si sostituisce, infine, lo *spazio di relazione*. Foucault riconosce la qualità dello spazio contemporaneo nella forma di rapporti tra posizioni, le cui dimensioni sono costituite da un insieme di relazioni dislocate. Si afferma una concezione topologica dello spazio che tiene in conto la figura del frammento capace di riportare al centro dell'attenzione lo spessore della differenza e la specificità dei luoghi.

Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco [...]. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta come un reticolo che incrocia dei punti. [...] oggi la

---

<sup>47</sup> «Fu uno dei grandi trionfi della mentalità barocca organizzare lo spazio, renderlo continuo, ridurlo a misura ed ordine, estendere i limiti della grandezza, riuscendo ad abbracciare gli elementi estremamente distanti e quelli estremamente minuti: infine associare lo spazio con il movimento» (L. Mumford, *La cultura delle città* (1938), Comunità, Torino 1999, p. 80).

<sup>48</sup> La figura della continuità, intenta alla determinazione di un'immagine isotropa e regolare, pervade di sé tutta la storia della città negli ultimi quattro secoli. Nel XVII secolo la prospettiva, regolarità e trasparenza nel XVIII, articolazione e gerarchia nel XIX, testimonianza offerta dall'unificazione linguistica dello spazio urbano delle grandi capitali europee.

dislocazione sostituisce a sua volta l'estensione. La posizione è definita dalle relazioni di prossimità tra diversi punti o elementi<sup>49</sup>.

Ciò che caratterizza la struttura urbana, secondo Foucault è, pertanto, la sua dimensione relazionale, il cui fattore essenziale non è rappresentato né dagli elementi né dal tutto, ma, piuttosto, dalle relazioni che determinano la sua costituzione. A partire dalle tesi foucaultiane interviene ripetutamente Vittorio Gregotti<sup>50</sup> il quale afferma che «la parola posizione può essere interpretata e tradotta in termini architettonici sia come opportunità che come specificità di un punto o area fisicamente individuabile e circoscrivibile, mentre l'idea di relazione può agire [...] in un'area percettiva quanto funzionale, e può fare riferimento ad un sistema concettuale, geometrico o simbolico, di nessi. Ciò che si tratta di stabilire è se [...] un gruppo di posizioni può essere legato al fine di costituire [...] un'organizzazione riconoscibile [...], o se invece le posizioni sono raggruppabili nel tempo in modo infinitamente vario, dando luogo a relazioni a loro volta infinitamente diverse, o se le relazioni stesse, al loro variare indipendente, definiscano in modo continuamente nuove posizioni»<sup>51</sup>. Partendo dalla definizione dello spazio descritta da Foucault e accettando che i concetti di posizione e relazione siano ridotti alla loro forma materiale<sup>52</sup>, è possibile individuare un numero limitato di relazioni per mettere in rapporto una serie di elementi distribuiti nel tempo e nello spazio, ed immaginare, conseguentemente, la trasformazione del territorio come una

---

<sup>49</sup> M. Foucault, *op. cit.*, pp. 307-09.

<sup>50</sup> V. Gregotti, *Posizione-relazione*, in "Casabella", 514, 1985 e *Morfologia materiale*, in "Casabella" 515, 1985, entrambi ora in Id., *Questioni d'architettura*, cit.

<sup>51</sup> V. Gregotti, *Questioni d'architettura*, cit., p. 142.

<sup>52</sup> «Gli elementi di una struttura non hanno né designazione estrinseca né significato intrinseco. Cosa rimane? Come ricorda in modo rigoroso Lèvi-Strauss, essi non hanno null'altro che un *senso*: un senso che è necessariamente e unicamente di "posizione"» (G. Deleuze, *Lo strutturalismo*, Se, Milano 2004, p. 19).



serie consecutiva di configurazioni. È possibile, in altri termini, individuare, dove esiste, la continuità della 'struttura', ovvero la continuità di un insieme di forme costituite da una serie di rapporti tra posizioni, riconoscendo un insieme di relazioni tra elementi, anche ripartiti nel tempo. Indicare un numero finito di relazioni, significa precisare un catalogo di configurazioni-forme possibili, che possano continuare ad intervenire nelle trasformazioni del paesaggio<sup>53</sup>. Strutture svelate che ritornano a presentarsi, come variazioni ammissibili ad un tema.

Si tratta, quindi, di *mettere in relazione*, trovare una legge fondativa della relazione (un principio insediativo), capace di connettere elementi distribuiti nel tempo e nello spazio.

La strategia deve essere quella di trasformare ogni edificio da singolo oggetto autonomo in elemento di costruzione della città [...] considerare posizione, relazione, forma, interno ed esterno di ogni costruzione come materiale per la costituzione di un insieme reinterpretabile<sup>54</sup>.

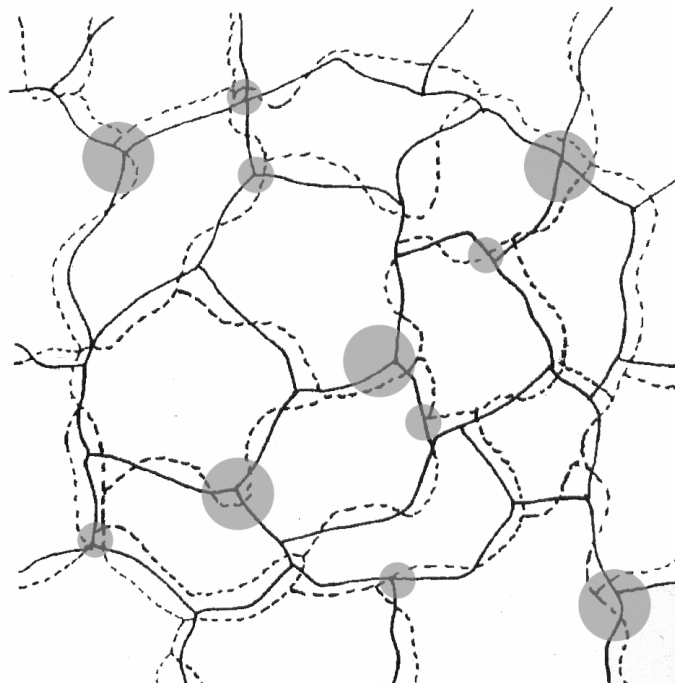
La più forte tra le specificità dei territori urbani, quella con la quale i tentativi di progettare il paesaggio devono fare i conti, è in questo senso, costituita dalla relazione diretta che intercorre tra la scala minuta, degli elementi costitutivi (e della singola azione modificatrice), e la scala geografica. Si affermano, infatti, relazioni tra luoghi analoghi lontani nello spazio e nel tempo e la loro dimensione: un riferimento di scala vasta da tenere in considerazione a fianco della scala dei componenti singoli. Nasce, pertanto, la necessità di esplorare i temi di progettazione a differenti livelli derivanti dalla lettura di tracce, dall'individuazione di principi e dalla

---

<sup>53</sup> Per una maggiore argomentazione di questa tesi si rimanda al Capitolo III, *La formalizzazione degli archetipi*.

<sup>54</sup> V. Gregotti, *La città visibile*, Einaudi, Torino 1993, p. 108.

composizione degli stessi in un'immagine complessiva. Bisogna, quindi, lavorare attraverso le scale, sovrapponendo quella degli elementi costitutivi e quella geografica, quella del dettaglio e quella complessiva<sup>55</sup>.



Mettere in relazione

---

<sup>55</sup> Cfr. C. Macchi Cassia, *Progettare per il paesaggio* in A. Clementi (a cura di), *Interpretazioni di paesaggio*, Meltemi, Roma 2002.

## **Resistenze e variazioni: oltre la piazza**

Una dimensione metropolitana, condizionata e determinata in gran parte dalle reti infrastrutturali più che da un qualunque piano urbanistico, caratterizzata dalle immagini del frammento e della spontaneità, costituita di una serie di oggetti isolati e recinti più o meno attraversabili, intasata in quasi tutti i suoi spazi è, dunque, il materiale con cui bisogna fare i conti. Lo spazio pubblico che ne rappresenta la struttura portante, in un certo senso la colonna vertebrale, rappresenta il luogo mediante il quale innescare un processo di comprensione e trasformazione dell'abitare urbano. Spazio pubblico e città sono, infatti, indissolubilmente legate. Per questa ragione, la condizione contemporanea, intesa in tutte le sue accezioni (fisiche e teoriche, politiche e sociali), è considerata come materia per il progetto dello spazio pubblico: un insieme di frammenti da strutturare, localmente e per successioni.

Si tratta di svelare le relazioni tra ciò che sembra uno scomposto insieme di *objects trouvés*, per arrivare a sfruttarlo come materiale della composizione. In sostanza, la città contemporanea ha una dimensione nuova rispetto a quella della città tradizionale moderna, ampia e distesa, che può essere schematicamente descritta come un insieme di elementi finiti e di oggetti notevolmente distanti l'uno dall'altro. Il vuoto è, pertanto, elemento significativo della forma del territorio, ed, in questo senso, una potenzialità sulla quale riflettere e con la quale operare. Il vuoto non è semplicemente la controparte inevitabile del costruito, ma è soprattutto la dimensione dello spazio pubblico. Il vuoto che è sospensione, intervallo, taglio, rottura, soglia ma anche negativo del pieno, del costruito urbano, pur essendo esso stesso un positivo, in questo senso un materiale.

A questo punto, risulta utile richiamare l'opera di Le Corbusier, il quale pone un'attenzione particolare verso il vuoto come materiale del progetto d'architettura. Un interesse che si esplicita quando «nelle tavole di corredo alla Ville Radieuse, [...] costruisce una sequenza che mostra il mutare delle proporzioni dello spazio aperto e dell'edificato nel passaggio dalla città antica a quella contemporanea. La tesi è che lo spazio urbano si sta progressivamente dilatando, che la dispersione dell'edificato entro una maglia più larga e distesa produce una modifica dei rapporti tra spazio costruito e spazio aperto, che ciò richiede una diversa architettura della città»<sup>56</sup>. Da qui derivano una serie di progetti significativi attraverso i quali, l'architetto svizzero, probabilmente provocato dalle riflessioni avviate durante il VIII CIAM, avanza una nuova *architettura della città*, nella quale riflette sulla possibilità di sfruttare le potenzialità compositive degli spazi liberi e dei luoghi collettivi, per insistere sulla trasformazione del disegno urbano nel suo complesso<sup>57</sup>.

Già nell'opera di Camillo Sitte<sup>58</sup>, sul finire del XIX secolo, si afferma il tema del vuoto come punto di partenza del progetto delle città, anche se, solo recentemente si è andata affermando, in maniera sempre maggiore, una concreta inversione del progetto d'architettura nei confronti di questo rapporto. Probabilmente quest'attenzione passata ha creato le premesse per avviare una reale trasformazione urbana, proprio a partire e con il vuoto.

---

<sup>56</sup> P. Viganò, *op.cit.*, p. 127.

<sup>57</sup> Si fa riferimento ai progetti per Algeri, Rio de Janeiro, ma anche a progetti meno famosi ed eclatanti come, ad esempio, il progetto per il palazzo delle Nazioni Unite di Ginevra, o l'ambasciata brasiliana a New York, cfr. Le Corbusier, *Œuvre complète*, Boesinger, Les Editions d'Architecture, Zurigo 1953; F. Tentori, *Vita e opere di Le Corbusier*, Laterza, Roma Bari 1979. Il rapporto tra l'architettura e lo spazio pubblico nell'opera di Le Corbusier è stato approfondito in maniera più precisa nell'Appendice C, *Lo spazio pubblico a partire dall'edificio: Le Corbusier*.

<sup>58</sup> Cfr. C. Sitte, *L'arte di Costruire le città* (1889), Jaka Book, Milano 1981.

Un processo rilevante di modificazione del reale può e deve prendere le mosse, pertanto, dal potenziale offerto dallo spazio libero, in quanto ‘consapevole’ ossatura urbana. Lo spazio pubblico è, in sostanza, il luogo attraverso cui è possibile immaginare e svelare un nuovo modo di sperimentare e vivere la città.

La dimensione pubblica dell’abitare urbano è, quindi, l’elemento dal quale partire nella riflessione progettuale, muovendo dal presupposto per cui l’idea di ‘spazio pubblico’ tende a coincidere, sul piano fisico, quasi completamente con quella di vuoto<sup>59</sup>. Dall’analisi delle forme dello spazi pubblici, e di conseguenza dalla loro ri-progettazione, è in sostanza possibile rinnovare le strategie d’intervento sull’organismo urbano, nel rispetto dei temi legati all’estensione e alla diffusione. Si tratta di pensare in maniera nuova l’idea dello spazio, pubblico e di conseguenza urbano, e alla dimensione scalare alla quale avvengono le relazioni tra le parti. Considerare il vuoto come materia prima del progetto urbano comporta l’estensione di questa capacità (materia prima) al paesaggio stesso. Bisogna pensare, quindi, *l’architettura del paesaggio*<sup>60</sup>. In altri termini, i vuoti territoriali, il paesaggio dei parchi fluviali, le zone verdi da salvaguardare assumono grande importanza per definire la scala geografica del paesaggio della contemporaneità. Attraverso le loro differenti trame, la loro *disponibilità*, il loro valore di differenza, il loro significato collettivo, questi luoghi si candidano ad essere i veri spazi pubblici del territorio urbano. In questo inedito orizzonte, i materiali a disposizione sono massi, cemento, legno, terra, metallo, catrame, prato, ma anche colline e acqua, oltre che architetture. Il compito del progetto urbano consiste nel disporre e mettere in

---

<sup>59</sup> Cfr. B. Secchi, *Progetto di suolo*, cit.

<sup>60</sup> «Il paesaggio stesso è parte della costruzione. E’ la sua conformazione che diventa supporto morfologico, che si reinterpreta e si riafferma come la nuova grande architettura del suolo da edificare» (F. Spirito, *Tra le case. La ricerca degli spazi pubblici*, Officina, Roma 1991, p. 13).

relazione tra loro questi materiali con le parti di cui si compongono le metropoli<sup>61</sup>.

Il potenziale del progetto urbano è custodito, quindi, proprio nella capacità di individuare alcuni sistemi di rapporti, nel creare dei collegamenti, oppure, come ripetutamente affermato, semplicemente nel metterli in evidenza. Occorre, in definitiva, stabilire relazioni tra materiali anche eterogenei, capaci di organizzare, a differenti scale, un diverso spazio urbano. È in relazione a ciò che emerge il ruolo rilevante delle infrastrutture e degli spazi aperti<sup>62</sup>. Il centro o i centri non sono più gli unici poli di riferimento per la nuova dimensione urbana. È l'emergere di una 'forma nuova di vita', nella quale il ruolo culturale, economico, politico svolto in precedenza dalla e nella città si disperde effettivamente sul territorio, con tutto ciò che questo comporta. Lo spazio pubblico, le sue caratteristiche e le sue qualità non sono quindi più assimilabili ad una forma dalla dimensione riconosciuta e controllabile quanto, piuttosto, vanno ricercate all'interno di un sistema di relazioni a scala più vasta (la conversione del bacino ex-industriale nella regione della Ruhr in Germania è, a riguardo, un caso esemplare)<sup>63</sup>.

Si riconosce, in sintesi, il valore del vuoto quale elemento strutturante la forma di una città composta di parti finite infinitamente distanti tra di loro. Ciò comporta il rovesciamento di una logica di lettura del vuoto urbano come opportunità che deve essere sfruttata per realizzare nuove iniziative. Pensare di rifunzionalizzare tutti gli spazi dismessi testimonia solo un *error*

---

<sup>61</sup> Cfr. G. Cullen, *Il paesaggio urbano, morfologia e progettazione*, Calderini, Bologna 1976.

<sup>62</sup> Si tratta di inserirsi all'interno di una riflessione che, a partire dagli anni sessanta, anche in Italia, affronta questo tema e propone i primi interessanti contributi rispetto alla scala architettonica del progetto territoriale. Cfr. L. Quaroni, *La città fisica*, Laterza, Bari 1981; Id. *La forma del territorio*, numero monografico di "Edilizia moderna" 87/88, 1963; F. Indovina, *La città diffusa*, Daest, Venezia 1990; S. Boeri, A. Lanzani, E. Marini, *Il territorio che cambia*, Segesta, Milano 1993.

<sup>63</sup> Vedi Appendice D, *Nuove centralità: la città-regione. Il caso della Ruhr*.

*vacui*, incapace di riconoscere nel vuoto il polmone della *differenza* architettonica. Il vuoto può e spesso deve rimanere tale.





## Capitolo II

### Le forme e gli archetipi.

*L'uomo prende conoscenza del vuoto che lo circonda e gli conferisce una forma fisica e un'espressione. L'effetto di tale trasfigurazione [...] è la concezione di spazio.*

S. Giedion, *L'eterno presente: le origini dell'arte*.

### Descrizione dei materiali

*Nella composizione urbana ogni cosa deve esprimere  
con la maggiore adesione possibile  
la vita stessa di quell'organismo collettivo che è la città.*

A. Rossi, *L'architettura della città*.

In sostanza, la città contemporanea è una struttura complessa, il cui corpo è segnato, oggi più che mai, dalle figure della frammentarietà e della disomogeneità. La sua dimensione demografica e produttiva è, nel tempo, costantemente aumentata. Nell'ultimo secolo il processo di crescita ha, inoltre, subito un'accelerazione notevole, in conseguenza della quale la città si è incredibilmente dilatata. Nel tessuto urbano, la cosiddetta 'rivoluzione

industriale' ha innescato un processo senza ritorno, in grado di modificare significativamente senso, dimensione e posizione delle sue parti. Si sono resi possibili accrescimenti fisici e dislocazioni prima di allora inimmaginabili: in un primo momento, a causa di questioni legate specificamente alla necessità di fornire alloggi agli operai e, conseguentemente, per via degli stessi effetti della industrializzazione (compreso lo sviluppo tecnologico nato, in un certo senso, da essa) si sono attuati cambiamenti sostanziali capaci di modificare la percezione dello spazio e la vivibilità dei luoghi.

La città (anche quella europea alla quale si fa riferimento) ha, di fatto, invaso la campagna e, attraverso tecniche di trasporto e di comunicazione avanzate, ha 'raggiunto' altre città, sino a dissolversi in agglomerati dai limiti evanescenti. In questo modo si è costituito un nuovo paesaggio urbano, all'interno del quale si susseguono numerosi pezzi (isolati) con dimensioni, ruoli, funzioni e densità differenti<sup>1</sup>. Si tratta di un insieme di oggetti che, oramai, risulta addirittura difficile da definire: lo stesso termine città non è più riferibile ad una dimensione chiara e decifrabile.

In effetti, nonostante lo spazio urbano sia un apparente 'caleidoscopio di frammenti', la percezione più diffusa di questa realtà è quella di un continuo omogeneo, nel quale difficilmente si riconoscono rotture<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Si è sviluppata, a riguardo, una cospicua letteratura che ha coniato termini quali la "città diffusa", la "città territorio", "ipercittà", etc., riflettendo su problematiche sostanziali per la comprensione della sua forma. Si fa riferimento a riguardo ad A. Corboz (*Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Angeli, Milano 1998); F. Indovina (*Nuove città e nuovi territori: la città diffusa veneta*, *L'universo*, n.5, settembre-ottobre 1999, IGM, Firenze); E. Turri; V. Gregotti (*Il territorio dell'architettura*, cit.); B. Secchi, P.L. Cervellati.

<sup>2</sup> In relazione alla frammentazione dello spazio urbano e alla sua percezione è utile l'articolo di A. Corboz, *L'ipercittà (op. cit., pp. 234/38)*, nel quale si sottolinea l'analogia tra testo-città e ipertesto-città contemporanea. La mancanza di una struttura univoca, la possibilità di una lettura non necessariamente lineare (ossia dall'inizio alla fine come accade in un testo tradizionale), la presenza di parti differenti dai diversi gradi di densità sono caratteristiche degli ipertesti e, con le dovute estensioni, dei territori urbani: «L'ipercittà è la risultanza di

Privi di qualità particolari, i brani eterogenei di cui le città contemporanee si compongono appaiono irriconoscibili, soprattutto se si cerca di utilizzare ancora le categorie con cui si è descritta la realtà urbana della modernità. Il paesaggio contemporaneo è costituito da un interminabile accostamento d'oggetti il cui insieme, nella maggior parte dei casi, azzerava il senso delle singole parti, a causa della rumorosa quantità di significati compresenti. In questo panorama risulta, di conseguenza, difficile (ma non impossibile) riconoscere le forme dello spazio pubblico<sup>3</sup>. La descrizione di una tale realtà richiama, come in precedenza affermato, la necessità di un processo di semplificazione utile per individuare unità elementari ancora significative e per rintracciare i materiali urbani sui quali riflettere e con i quali lavorare<sup>4</sup>.

Il preteso caos dell'ipercittà è piuttosto un ordine *difficile da capire*. Per arrivarci bisogna sapere di più, componente per componente, [...] e effettuare l'inventario tipo-morfologico dei diversi elementi<sup>5</sup>.

In questo apparente 'grande interno' per lo più uniforme, osservando attentamente, è riconoscibile una successione di oggetti, disposti secondo alcuni più o meno deboli criteri d'ordine. Si tratta di un paesaggio in cui è individuabile la *ripetizione* di diversi elementi. In sostanza, un *continuum* costituito da alcuni materiali ricorrenti. Forme che ritornano nella costruzione dello scenario urbano e parlano di ciò che si ripete e trasmette,

---

una moltitudine di scelte, che sono tutte razionali o che aspirano ad esserlo, ma che obbediscono a delle logiche differenti, in antagonismo le une con le altre» (p. 237).

<sup>3</sup> «Lo spazio pubblico è [...] tutto quello che è compreso tra le case, che fa da tessuto connettivo a tenere insieme gli edifici e che costituisce in definitiva la città, è la città» (M. Canestrari, *Breve ricognizione dello spazio pubblico*, cit. in F. Spirito, *I termini del progetto urbano*, cit. p. 234).

<sup>4</sup> Si rimanda per chiarire la ragione di una scelta analitica e progettuale del genere alla premessa, *La città le parti, i materiali*.

<sup>5</sup> A. Corboz, *op. cit.*, p. 238

pur mutando in rappresentazioni di volta in volta più appropriate al caso specifico. Si ritiene che questi elementi possano favorire la costruzione di un processo di comprensione del territorio. In continuità con il lavoro di trattatisti e teorici che hanno operato scomposizioni dell'architettura e della città, si intraprende, pertanto, un processo di riduzione elementare dell'organismo urbano<sup>6</sup>. In questa maniera, in seguito all'individuazione di una serie di elementi ricorrenti, riferiti alle spazialità pubbliche, il sistema delle loro relazioni è riportato ad un ordine riconoscibile, ad un'idea organizzativa della forma. In questo senso si utilizza uno strumento di analisi tipologico: ricercando similitudini o nessi strutturali, si chiariscono gli elementi di permanenza che sottostanno a fenomeni diversi. L'obiettivo di questa scomposizione è individuare, nella ripetizione di cui sopra, le *parti* che intervengono nella composizione e costruzione delle spazialità pubbliche, e mettere in luce i termini delle relazioni che al loro interno si stabiliscono, per precisare la concezione spaziale ad esse sottesa<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Cfr., riguardo al concetto di composizione elementare, J. N. L. Durand, *Réqueil et parallèle des édifices de tout genre, ancien et moderne*, cit.; J. Gaudet, *Eléments et théorie dell'architecture*, cit.; F. Gibberd, *Town design* (1933), ed. consultata *Composition Urbaine*, Dunod, Parigi 1972.

<sup>7</sup> Così come la geografia *nel dire le cose dove fossero, diceva in realtà le cose cosa sono* (Cfr. F. Farinelli, *op. cit.*), il riportare la forma dello spazio pubblico ad una serie di rapporti di posizioni tra elementi consente di indagare e svelare il senso della concezione spaziale dell'insieme osservato. Il testo di Farinelli risulta, per il modo in cui è stata impostata questa trattazione sulle forme dello spazio pubblico, di fondamentale importanza. Anche se nel tentativo di stabilire le coordinate di una disciplina che non è l'architettura, *Geografia* afferma il valore "creativo" dei modelli. Si sostiene infatti che i modelli euclidei (che in un certo senso rappresentano per analogia di senso le forme di cui si tratta in questa sede) non sono serviti solo a descrivere il mondo, ma a configurarlo, sono perciò diventati essi stessi concreta realtà. In questo passaggio è custodito il valore della cartografia, a suo avviso una struttura di modelli, capace di trasformare l'invisibile in visibile, ciò che si può disegnare in ciò che si può toccare. La forza degli schemi è nel fatto che –come le nostre forme dello spazio pubblico– detengono al proprio interno il principio che ne assicura la coerenza: questa autoreferenzialità le rende mezzo di conoscenza.

In sintesi, attraverso gli elementi ricorrenti (oggetti ed insiemi di oggetti) e le relazioni che essi determinano, si procede ad una lettura critica del paesaggio urbano. Attraverso una *classificazione* di principi insediativi e di elementi di ‘permanenza’ (forme che si comportano come *accumulatori di significato*), si analizzano mutamenti, continuità e relative assenze dei materiali urbani che costituiscono le forme dello spazio pubblico. Gli elementi descritti, i materiali del progetto, sono riconosciuti nelle trame delle città esistenti. Poco importa, per altro, se siano opere compiute in tempi differenti, o se, addirittura, siano progetti mai realizzati. In questa sede sono analizzate semplicemente le qualità delle relazioni tra gli elementi ricorrenti, forme che ritornano nella costituzione dello spazio pubblico e, quindi, dell’organismo urbano.

Per poter descrivere le qualità delle relazioni tra gli oggetti di cui si compongono le spazialità collettive, si fa riferimento alle categorie di «massa, spazio e superficie», ricorrendo alla classificazione di materiali operata da Christian Norberg-Schulz in *Intention in Architecture*<sup>8</sup>. Di conseguenza, la superficie rappresenta un elemento per lo più bidimensionale, spesso ‘limite’ della massa e dello spazio; il termine ‘massa’ designa tutti i corpi a tre dimensioni, quindi edifici, sculture, portici; lo spazio, infine, si applica ad un volume definito dalle superfici delimitanti le masse circostanti. Le relazioni che gli elementi individuati stabiliscono tra loro possono essere ricondotte a relazioni di tipo tridimensionale, poiché gli elementi che entrano in rapporto sono essenzialmente degli *oggetti* (per dirla con Norberg-Schulz, «masse e spazi»).

---

<sup>8</sup> Cfr. C. Norberg-Schulz, *Intention in Architecture* (1963), ed. consultata *Système logique de l’architecture*, Mardaga, Liège 1980.

## Le variazioni dell'identità<sup>9</sup>

*È l'emergere delle relazioni tra le cose,  
più che le cose,  
che pone sempre nuovi significati.*  
A. Rossi, *Autobiografia scientifica*.

Attraverso lo studio della relazione dialettica tra permanenze e innovazioni sono quindi osservate le modalità d'occupazione del suolo di alcuni spazi riconoscibili come *pubblici*, per giungere ad un catalogo di forme capace di descrivere le relazioni *ricorrenti* nella costruzione di questo genere di spazio. Indagando il rapporto tra tradizione e innovazione, è possibile esaminare i rapporti tra la tipologia degli edifici, la composizione delle strutture e la forma urbana, al fine di evidenziare similitudini strutturali tra elementi differenti, svincolati dalla propria condizione storica. Le caratteristiche formali, fisiche e spaziali delle *forme* individuate, sono analizzate nel tentativo di ri-conoscere la concezione spaziale differente sottesa ad ognuna di esse (il principio insediativo) e il senso degli elementi compositivi che le costituiscono. Si cercano, pertanto, i termini delle relazioni spaziali per rinnovarne e attualizzarne i rapporti, in riferimento alla condizione contemporanea da accogliere<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Si fa chiaramente riferimento al testo di C. Martì Aris, *op.cit.*

<sup>10</sup> È indicativo a questo proposito ricordare la conferenza di S. Giedion “*Costante e mutamento*”, tenuta a Cambridge nel 1958. Costante e mutamento implicano che qualcosa permane malgrado le modifiche; nell'intervento di Giedion, tale permanenza arrivava a definire, inoltre, i termini di regionalismo e monumentalità. In questo senso si riconosce il valore della forma che, pur modificandosi, per usi e funzioni differenti, continua a mantenere e affermare un proprio senso che prescinde da tempo. Cfr. S. Giedion, *Spazio, tempo, architettura*, cit.

Quest'analisi conduce ad un elenco di requisiti dello spazio ed elementi della composizione che, potenzialmente, potrebbero essere utilizzati nella trasformazione del paesaggio contemporaneo. Queste figure, derivate dall'osservazione dell'ambiente urbano, testimoniano la propria capacità a resistere nella costruzione delle spazialità pubbliche. Poiché le forme individuate rappresentano dei principi insediativi, la propria rappresentazione fisica è, di volta in volta, una modificazione, una trasformazione.

Un'indagine simile si basa, evidentemente, sul concetto per cui «il processo di progettazione è in primo luogo un processo di modificazione»<sup>11</sup>, riaffermando l'attualità del dibattito avviato negli anni ottanta da Vittorio Gregotti.

Il potenziale di queste forme individuate è iscritto, dunque, in una concezione per cui il mutamento è inteso quale variazione intorno ad un nucleo formale (in questo senso in continuità con una tradizione che lega al concetto di tipo la propria elaborazione teorica). L'identità di un elemento urbano è definita sulla base di una forma essenziale, la quale costituisce il nucleo destinato a mutare nel corso della sua stessa ripetizione. In altre parole, sperimentando un senso di continuità, ciò che rimane rappresenta il potenziale con il quale lavorare, in quanto materiale che si trasmette e continua pur mutando in rappresentazioni differenti.

L'elenco di forme, individuate nei tessuti e catalogate quasi fossero schemi fisici, non contraddice, ovviamente, la possibilità che esse possano essere utilizzate per rappresentare condizioni reciprocamente differenti: la struttura, infatti, non impone un significato permanente. La forma, inoltre, è soggetta a numerose e inevitabili devianze, causate dal continuo processo di adattamento all'ambiente, quindi alla storia (come dimostra l'inventario che

---

<sup>11</sup> V. Gregotti, *Modificazione*, in Casabella, 498-499, 1984, e in *Questioni d'architettura*, cit. p. 79.

segue). L'elenco delle forme degli spazi pubblici si è definito per lente approssimazioni, secondo un processo che è partito dallo stato dei luoghi, astraendone caratteri e relazioni ed è tornato, nuovamente, sul concreto e particolare per verificare e ridimensionare l'ipotesi.

Utilizzare lo strumento di una lettura *formale*, ovvero «tipologica», consente di rivelare e di esprimere la permanenza di alcuni aspetti essenziali dei materiali urbani<sup>12</sup>. Permette, inoltre, di porre in evidenza il carattere di *invariante* di certe strutture formali che agiscono come serbatoio culturale e analogico. I territori urbani sono in questo modo indagati, ovviamente, in vista del progetto. È evidente che, facendo ricorso ad uno strumento di lettura del genere, che si basa su un principio quasi ontologico di invariante e permanenza, si riconosce e si accetta un valore simbolico ed una ritualità associata alle forme tipologiche. In sostanza, nella ritualità si individua un punto di tangenza tra il mondo delle forme e quello delle attività: punto a partire dal quale nasce l'architettura. Il senso di una forma, di conseguenza, non si esaurisce nel soddisfacimento di una funzione, ma la ingloba e la supera, acquistando una propria autonomia.

Infine, sostenere un discorso inscritto nella 'teoria del tipo' comporta, inevitabilmente, un'idea per la quale le architetture e i sistemi di architetture esistenti derivino dalla variazione intorno a nuclei formali. L'utilizzo di esempi del passato è visto, pertanto, come necessità per interrogarsi sul

---

<sup>12</sup> «E' legittimo porre il problema delle tipologie sia nel processo storico dell'architettura sia nel processo ideativo e operativo dei singoli architetti [...] Che il processo della tipologia non sia un mero processo classificatorio e statistico, ma un processo condotto in vista di una precisa finalità estetica, è dimostrato (in primo luogo dal fatto che) le serie tipologiche non si formano, nella storia dell'architettura soltanto in rapporto alle funzioni pratiche degli edifici, ma specialmente in rapporto alla loro configurazione» (G. C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 79). Per un'interessante trattazione dell'argomento si rimanda al concetto di tipo argomentato da G. C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 75/81 e voce *Tipologia*, curata dal medesimo nell' *Enciclopedia universale dell'arte*; inoltre C. Martì Aris, *op. cit.*



presente della forma, sia architettonica che urbana. Si indaga, in questo senso, la dimensione della continuità. Non si tratta, tuttavia, di annullare il valore delle modificazioni, causate dalle ragioni più svariate e necessarie (adattamento al contesto storico, geografico, politico, sociale, economico...), ma di riflettere sul processo di trasformazione che insiste su un antecedente, per individuare la traccia che resta<sup>13</sup>. In realtà, la continuità della forma, piuttosto che il tema della fondazione, promuove un processo di modificazione dei fatti urbani e territoriali. Si costituisce, quindi, in opposizione all'idea di tabula rasa, di ricominciamento, di oggetto isolato.

Questa riflessione è limitata all'analisi delle forme delle spazialità pubbliche. In sostanza, tra gli oggetti e gli insiemi di oggetti che, come in precedenza affermato, nella loro ripetizione individuano dei 'criteri di ordine', si analizzano le forme di spazio pubblico *resistenti*. In questi luoghi l'occupazione del suolo è, di fatto, caratterizzata dalla ripetizione di una serie di modalità, riconducibili a delle forme riconoscibili. I sistemi di relazione determinati dagli elementi (superfici, masse, volumi) che li costituiscono sottendono una precisa idea dello spazio. Concentrarsi sulla specificazione di questi rapporti consente di riconoscere le differenti concezioni nelle quali gli 'insediamenti' maturano. Le forme ricorrenti, gli *archetipi*, sono, in ogni caso, manifestazione del modo in cui l'uomo si relaziona all'ambiente; vale a dire che la forma è analizzata nella propria autonomia ma, al contempo, non sono trascurati i suoi legami con la società, la cultura e la storia. La posizione geografica, la topografia del terreno o le condizioni idrografiche, lasciano impresse le proprie tracce negli insediamenti analizzati ma, in questa sede, non si indaga ciò che, in relazione

---

<sup>13</sup> «È necessario in tutto un antecedente; nulla in nessun genere non viene dal nulla; e ciò non può non applicarsi a tutte le invenzioni degli uomini» (A. Quatremère de Quincy, cit. in premessa, p. 5).

a questo tipo di approccio, può essere considerato come un incidente. Si osserva, infatti, l'identità del tipo e non l'“individualità dei fatti urbani” (la cui vastità del tema supera di molto le nostre forze). L'analisi, in effetti, è limitata al dato razionale presente nell'architettura, senza irrompere nella vita delle singole opere. C'è ovviamente la consapevolezza del fatto che:

il luogo può essere inteso come una specie di testo cifrato [...] ma questo racchiude in sé un'importante limitazione: quella di relegare ai margini del progetto tutti quegli aspetti legati al carattere generale, astratto ed universale della riflessione architettonica che, come si può notare negli innumerevoli esempi della storia, dal tempio dorico al convento cistercense, o dalla villa palladiana alla hall miesiana, vengono prima del luogo e sono in un certo modo indipendenti da esso, senza che questo implichi nessuna contraddizione o incompatibilità tra i due termini. [...] Sono ideate a partire da regole sintattiche autonome e si costruiscono su principi astratti ed estranei, in origine, ai problemi di localizzazione. Anche se, perché esista un'architettura propriamente detta, questo principio deve concretizzarsi in un sito e radicarsi in esso in modo che la materializzazione dell'architettura e la costruzione del luogo risultino inseparabili, praticamente coincidenti<sup>14</sup>.

In questa sede il lavoro si limita ad una riflessione architettonica, pertanto slegata dal luogo. La comparazione fatta da Giorgio Grassi tra due importanti città d'Algeria, Tigmad e Djemila, chiarisce il senso di questa analisi concentrata sul dato razionale dell'architettura<sup>15</sup>. Al di là delle differenze specifiche dettate dal luogo, infatti, il raffronto mette in evidenza come, in fondo, due città, apparentemente molto differenti tra di loro, obbediscano in realtà alla stessa disposizione logica degli elementi. Nonostante le potenzialità proprie suscitate dal sito, le relazioni spaziali sono

---

<sup>14</sup> C. Martí Arís, *op. cit.*, p. 85.

<sup>15</sup> Cfr. G. Grassi, *Architettura lingua morta*, Città Studi, Milano 1988.

governate da identici principi di strutturazione formale. L'indagine affrontata in questa sede si limita ad analizzare semplicemente questa dimensione.

In sostanza, si esamina la forma in quanto struttura costituente un *fatto urbano*. Attraverso un processo di scomposizione, necessario per mettere in evidenza i componenti (masse, vuoti, superfici) dei sistemi rintracciati, al fine di evidenziare le diverse *concezioni spaziali* sottese. In altri termini, vengono indagate le qualità dello spazio pubblico attraverso lo studio degli edifici, delle parti che li costituiscono e delle relazioni che esse instaurano. Le categorie dei principi insediativi individuate non esauriscono, ovviamente, le caratteristiche del paesaggio contemporaneo. Nel loro insieme consentono, semplicemente, di riflettere su alcuni temi progettuali ricorrenti. Temi progettuali significativi nella composizione dello spazio in analisi sono, anzitutto, chiusura e apertura e centralità.



Rovine romane della città di Timgad, pianta



Rovine romane della città di Djemila, pianta

## Chiusura e apertura

*Dove andrà l'uomo visto che la terra è un vasto campo senza limiti?  
È semplice: delimiterà una porzione di questo campo infinito con dei muri capaci di  
determinare uno spazio chiuso e finito (...).  
Perché in realtà la definizione più precisa di urbs  
sembra quella di cannone.  
Prendete un buco, inseritelo in un filo d'acciaio ed ecco il vostro cannone. Così  
urbs e polis sono in primo luogo uno spazio libero (...)  
e tutto il resto non serve che a fissare il limite di questo spazio vuoto,  
a delimitarne il contorno.  
J. Ortega y Gasset*

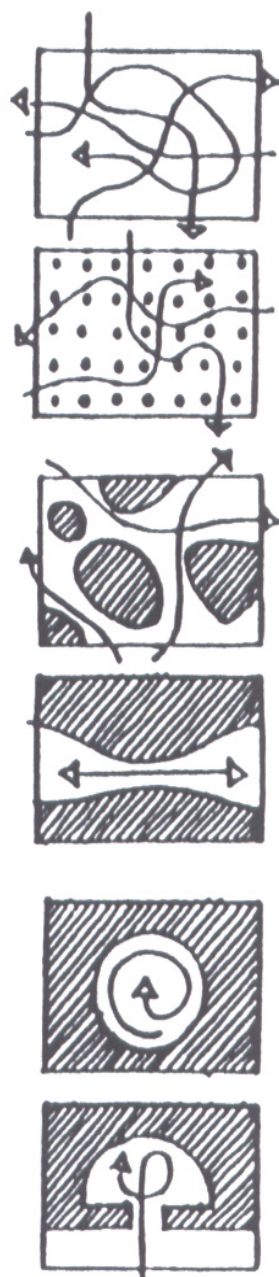
Giulio Carlo Argan, in un celebre articolo del 1948, sostiene che la costruzione, l'architettura in senso ampio, riconosce il proprio essere e la propria dimensione anzitutto nello spazio interno, il quale si esprime e si misura attraverso la forma.

Lo spazio esterno è uno spazio dato e accettato come nozione, uno spazio che si dà a priori per espresso in certi prestabiliti criteri di misura o in certi schemi formali; lo spazio interno è lo spazio che si pone o si crea o s'innesta con la forma ed in essa soltanto trova la sua espressione e la sua misura<sup>16</sup>.

Christian Norberg-Schultz, in continuità con questa affermazione, estende le qualità di un luogo interno alla dimensione urbana. Individua, difatti, la qualità distintiva di ogni luogo costruito, in particolar modo della città, nella *chiusura*. Il carattere e le proprietà spaziali di un luogo artificiale, ovvero costruito, sono, a suo dire, individuabili nelle modalità con cui avviene tale

---

<sup>16</sup> G. C. Argan, *Progetto e destino*, cit., p. 93.



Chiusura e apertura

chiusura<sup>17</sup>. Per argomentare questa tesi risale alla fondazione delle prime città, descrivendone il rito come il momento in cui si divide il mondo in due. Mediante un gesto di separazione della città dalla campagna, del costruito dalla natura, uno spazio chiuso (la città) è contrapposto ad uno aperto (l'infinito natura): si fonda, cioè, un'alterità fissando una chiusura. In questo modo si definisce ciò che si intende per spazio chiuso, e cioè soprattutto un'area distinta e separata dall'ambiente attiguo, la cui dimensione, al contrario, non è e non può essere controllata. La separazione con lo spazio dell'infinito-natura, nel caso della fondazione della prima città, come nel caso della costruzione di un qualunque spazio costruito, avviene, in primo luogo, mediante l'erezione di un confine.

Tenendo presente che «la delimitazione (e quindi un confine) non è ciò su cui la cosa si arresta, ma come i greci riconobbero, è ciò da cui una cosa inizia la sua presenza»<sup>18</sup>, il confine è importante dal momento che testimonia l'inizio di uno spazio specifico. Avendo la possibilità di acquistare differenti forme, il limite influenza le qualità del luogo che circonda. Può costruirsi, infatti, come un raggruppamento denso di elementi, come una linea di demarcazione più o

<sup>17</sup> Cfr. C. Norberg-Schulz, *Genius Loci* (1979), ed. consultata Electa, Milano 1998.

<sup>18</sup> M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, trad. it. Mursia, Milano 1976, p. 103.

meno calcata, etc., ed in questo modo condizionare le caratteristiche proprie di un luogo. Di conseguenza, anche lo spazio definito ‘aperto’ (in relazione alla composizione che lo costituisce) rappresenta, in quest’ottica, una questione di confini. Presuppone, difatti, sempre un contesto e una serie di confini che si possono costruire in relazione ad esso<sup>19</sup>.

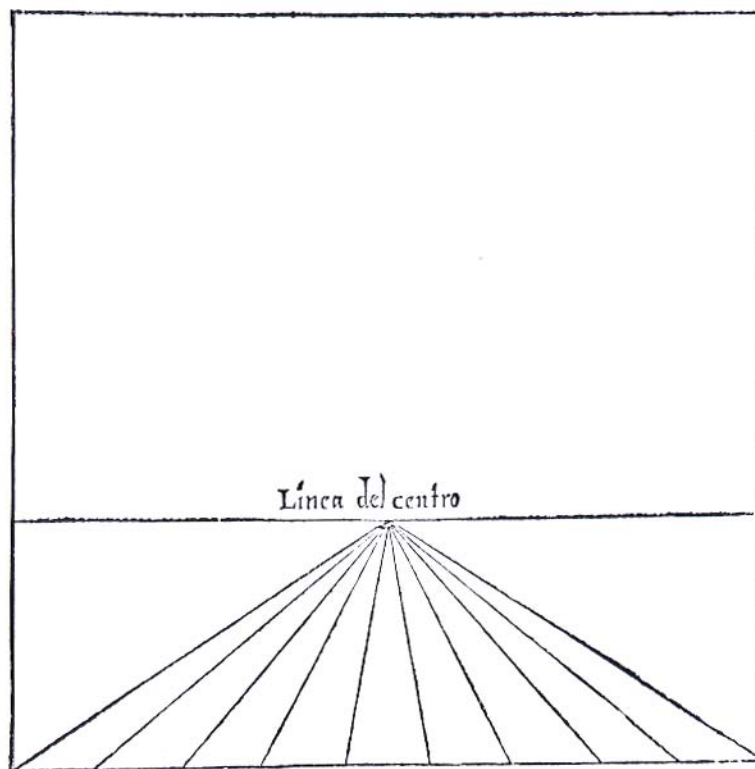
Secondo Norberg-Shulz, mediante il tipo di delimitazione si determinano due aspetti dello stesso fenomeno: il grado di chiusura (e conseguentemente di apertura) di un luogo e l’orientamento spaziale. Quando dentro un’area chiusa viene introdotta un’apertura, infatti, si crea un’asse che implica un movimento. In questo modo al carattere di chiusura che corrispondeva allo spazio si attribuisce una direzionalità, capace di accrescerne il potenziale. Per riconoscere le caratteristiche dei diversi gradi di chiusura di uno spazio pubblico, bisogna estendere l’analisi degli elementi solitamente riferiti alla dimensione del singolo edificio alla dimensione urbana. In questo modo si comincia a decostruire la forma dello spazio. In effetti, così come le delimitazioni di uno spazio costruito sono riconoscibili nel pavimento, nella parete e nel soffitto, è possibile individuare i confini di uno spazio aperto in elementi che hanno caratteristiche simili, anche se sono variamente differenti (per materia e dimensioni).

Le questioni legate all’apertura e alla chiusura, in relazione alla città, e quindi non alla dimensione circoscritta di un singolo edificio, sono da sempre alla base delle rappresentazioni urbane. Questo per dire che, ad esempio, quando gli architetti del Movimento Moderno hanno costruito le periferie delle città europee, la città storica è sempre considerata come unico

---

<sup>19</sup> Il *foro* e l’*agorà*, così come in seguito saranno definiti, rappresentano due precisi modi di intendere il confine. Uno chiude e recinta un vuoto, l’altro è costituito da un’organizzazione spaziale del limite più articolata e aperta. Due sistemi insediativi che incarnano le affermazioni operate da Giedion in relazione alle concezioni spaziali, per cui sono in maniera magistrale contrapposti spazio aperto e chiuso. Si rimanda, in relazione a ciò, al Capitolo III, *La “formalizzazione” degli archetipi*.

a cui fare riferimento. In altre parole un chiuso, un centro<sup>20</sup>. La nozione di periferia viene quindi, in quegli anni, accettata e consolidata, come un sistema chiuso che entra in relazione con un'altra parte, a suo modo più o meno chiusa. Antonio Monestiroli sintetizza la questione con un'efficace formulazione, dicendo che, in sostanza, «si cerca di dare una forma riconoscibile ad una vasta area residenziale (e produttiva) intorno ad un centro»<sup>21</sup>. In questo senso il tema della chiusura, e conseguentemente dell'apertura, si afferma come tema urbano fondamentale, che apre alla questione del *centro*.



---

<sup>20</sup> Cfr. A. Monestiroli, *L'arte di costruire la città*, pp. 65-80, in Id., *La metopa e il triglifo*, Laterza, Roma-Bari 2002.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 70.

## Dal baricentro alla centralità

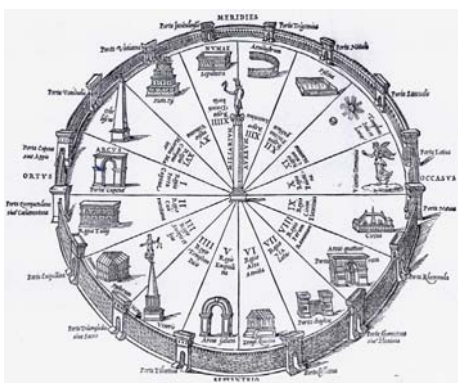
*Il problema del cuore della città,  
cioè della creazione di centri di vita sociale,  
è in realtà il problema della riforma della struttura della città.*

Le Corbusier, *Conversazione*.

La questione del centro e della centralità è strettamente legata alla questione dello spazio pubblico. Sin dall'antichità, nelle comunità stanziali, il centro rappresenta il tentativo di concretizzare il simbolo della dimensione pubblica, la necessità di creare uno spazio nel quale far confluire le esigenze di relazione e di scambio. Una forma di aggregazione urbana capace di condensare il carattere di una comunità.

Non a caso, riprendendo il modello classico, i trattatisti del Rinascimento, nelle loro proposte per una città umanistica, distribuiscono le architetture degli edifici pubblici in modo da definire un centro geometrico rispetto al limite costruito dalle mura. In altre parole, si dispone ogni elemento urbano

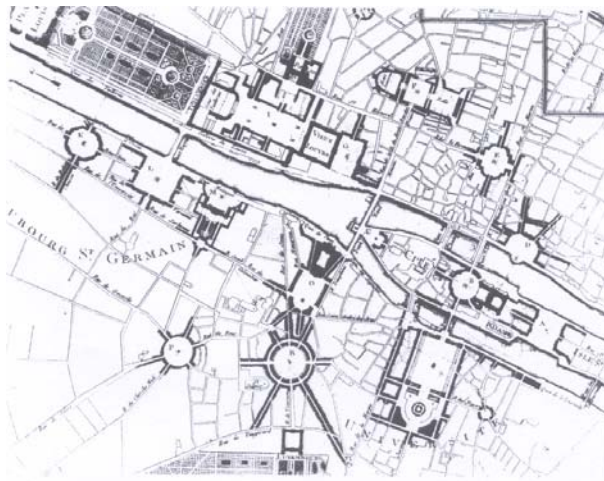
«come le strade, le piazze, il  
pomerio e qualunque altro vano,  
lasciando nel mezzo e centro della  
città il vano per la sua principale  
piazza, acciocché a tutti gli abitanti  
sia ugualmente comoda. La quale si  
potrà fare in tutto e in parte porticata  
con magnifiche e onorate colonne; e





quella si potrà a ciascuna porta riferire per retta linea una strada principale, e talvolta continuarla dritta sino alla sua opposta porta»<sup>22</sup>. Da questa condizione che, nelle dimensioni misurate di una città del Cinquecento o ancora del Seicento, vede il centro fisico dell'impianto urbano come il luogo deputato a rappresentarne il significato pubblico, si passa, nella città moderna, ed ancora maggiormente in quella contemporanea, ad un differente concetto di centro. Non si tratta più di un unico elemento, baricentrico rispetto alla struttura urbana, ma di un sistema di centri (le centralità, appunto) che trasformano l'immagine della città, e da questa maturano<sup>23</sup>.

È emblematico il caso di Parigi, in quanto nel tempo la sua



riorganizzazione è ottenuta mediante un progetto di centralità diffusa estesa all'intera area urbana, capace di impostare l'immagine urbana del futuro. La famosa cartografia della città redatta da Pierre Patte nel 1765

rappresenta il punto d'innescio di una teoria delle centralità, intesa in una maniera effettivamente moderna. Se nella carta sono praticamente montate contemporaneamente alcune delle soluzioni presentate al primo concorso bandito per la realizzazione di una piazza da dedicare al re Luigi XV, di fatto

<sup>22</sup> P. Cattaneo, *L'architettura*, in Pietro Cataneo, Giacomo Brozzi da Vignola, *Trattati*, cit. in F. Spirito, *Tra le case. La ricerca degli spazi pubblici*, cit., pag. 11, rimando alla nota 10.

<sup>23</sup> Un'efficace immagine di centralità è definita da Rem Koolhaas il quale afferma che la centralità è vista come massima sovrapposizione di reti, conseguentemente di attrattività, funzioni, simboli e quanto altro. Cfr. R. Koolhaas, *Delirius in New York* (1978), trad. it. *Delirius in New York*, Electa, Milano 2001.

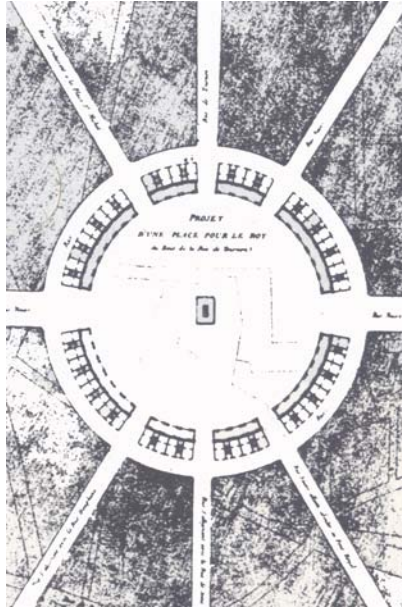
il disegno travalica il proprio ruolo funzionale e diventa espressione di un nuovo progetto urbano, che pone le premesse per un'innovativa idea di città<sup>24</sup>.

La cartografia mette, infatti, in evidenza una teoria dell'architettura (che si andava affermando, in primo luogo, attraverso il pensiero di Blondel) per la quale sul piano compositivo, la città e il singolo edificio sono trattati alla stessa maniera: degli insiemi costituiti attraverso una combinazione di parti. La figura complessiva si compone, dunque, dalla relazione di una serie di elementi, mediante rapporti calibrati e calcolati. Lo spazio urbano non è considerato, quindi, come un unicum continuo, ma come una struttura, dalle molteplici dimensioni, che si specifica in alcuni punti centrali. Il disegno del 1765 riesce a graficizzare, in maniera esemplare, l'esigenza di pensare la città come un insieme costituito per punti. Dalla composizione di parti slegate emerge, infatti, la potenzialità di una nuova Parigi. Una città non concentrata sui bisogni del singolo, del privato, ma aperta ad accogliere esigenze e bisogni di una nuova collettività che, lentamente, acquista potere.

---

<sup>24</sup> Pierre Patte termina il *Cours d'Architecture* di Jean-François Blondel, il più celebre professore dell'Accademia d'Architettura di Parigi del XVIII secolo: un'opera rimasta incompleta alla morte di Blondel, in cui è formulata una nozione di architettura e di urbanistica piuttosto moderna. Una concezione che vede il disegno della città, come del singolo edificio, ottenuto attraverso la combinazione di una serie di elementi primari. Per Blondel, e lo stesso vale per altri trattatisti che seguono il suo insegnamento, la progettazione e la composizione non devono limitarsi a trattare ordine e proporzione, né ridursi alla decorazione delle facciate ed altre questioni futili. Al contrario, a suo dire, «l'architettura [...] deve occuparsi dell'allineamento delle strade, delle piazze, degli incroci; della distribuzione dei mercati, delle piazze pubbliche» (in P. Lavedan, *L'urbanisme a l'époque moderne. XVI-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Edition Arts et Métiers graphiques, Parigi 1982, p. 74; «L'architecture [...] doit s'occuper de l'alignement des rues, des places, des carrefours; de la distribution des marchés, des places publiques»), esprimendo una preoccupazione relativa alla città nuova rispetto a quanto non accadesse in precedenza. È importante ricordare che il disegno di Patte matura all'interno di questa dimensione.

Si tratta, quindi, di una città moderna che trova i suoi punti di riferimento nei vuoti urbani, nelle piazze.



I progettisti che partecipano al concorso scelgono per le proprie soluzioni localizzazioni tra loro molto differenti, dal momento che il programma non indicava un luogo preciso per la costruzione della piazza in oggetto. Di contro la concezione spaziale delle stesse è praticamente identica a Place de Voges. Di forma circolare, quadrata o rettangolare, di fatto le piazze sono tutte quasi completamente chiuse lungo il perimetro, ascrivibili ad una figura geometrica riconoscibile<sup>25</sup>. Questa

soluzione estetica costituisce un elemento di stabilità da contrapporre all'incertezza della complessità del resto della materia urbana. Nella cartografia del Patte, le piazze dedicate al Re emergono, infatti, dal tessuto fitto della trama seicentesca. L'insieme dei luoghi dedicati al sovrano è rappresentato con un tratto molto deciso. In questo modo diventa l'elemento su cui, inevitabilmente, si concentra l'attenzione. La città è costituita da un insieme di punti notevoli collegati per mezzo di una trama discreta di residenze: a partire da questi luoghi si comprende la nuova dimensione della forma urbana. Si delinea per la prima volta una città innervata e sorretta da una rete di centralità. Attraverso un semplice processo di composizione scaturisce il disegno di una nuova idea di città. Il risultato del montaggio rappresenta una città costruita per punti, immersi nel tessuto omogeneo e

---

<sup>25</sup> Cfr. S. Granet, *Les Origines de la place de la Concorde à Paris. Les Projets conservés aux Archives Nationales*, Gazzetta des Beaux-Arts, Paris 1959.

compatto della Parigi precedente: è la grande città del Settecento, pensata come insieme di luoghi monumentali<sup>26</sup>.



Nella seconda metà dell'ottocento, di contro, la capitale francese avvia un piano di rinnovo che mina la teoria di una rete di centralità delineata nel Settecento, la cui concezione rimane sospesa. Nel 1851 con Haussmann si procede, infatti, ad un programma di riforma urbana capace di

dotare la città di un assetto completamente unitario. Si tratta di un disegno che distribuisce in modo preciso e rigoroso attività e attrezzature, configurando un sistema policentrico, reso unitario da un fitto sistema di strade (i *boulevards*), capace di mettere in rete (dal punto di vista funzionale) le diverse parti urbane<sup>27</sup>. I *boulevards* sono l'elemento attraverso cui la città costruisce una propria immagine continua e omogenea: non semplici assi di collegamento ma spazio pubblico, elemento portante di una centralità che tende ad essere diffusa nel tessuto urbano, e, soprattutto, totalmente

---

<sup>26</sup> «L'ingombrante monumentalità della posizione, costruita nel suo centro, ma ancora troppo latente nell'ormai troppo ampia estensione della città, si rappresenta magistralmente nella carta di Parigi di Pierre Patte: una strategia degli spazi pubblici nasce dal contemporaneo montaggio dei luoghi deputati a contenere la statua del re: inizia così la città moderna» (F. Spirito, *Tra le case. La ricerca degli spazi pubblici*, cit. , p. 11).

<sup>27</sup> In maniera molto sintetica è possibile riassumere la questione individuando un potenziamento del centro, in cui sono disposte le funzioni rappresentative, amministrative e commerciali, la distribuzione di servizi urbani alla grande scala ai margini e nuova residenza con alcune attrezzature urbane concentrate su due polarità, ad occidente e oriente del centro.

controllata. In questo modo la rete di centralità delineata dal Patte viene impedita e, fisicamente, Parigi si conforma in maniera omogenea e diffusa.

Sul finire del secolo scorso, precisamente negli anni ottanta, viene avviato un ulteriore processo di trasformazione urbana, voluto dal Presidente Mitterand e dal sindaco della città Chirac (attuale Presidente della Repubblica di Francia). Il sistema dei 'grandi progetti' si rivela in perfetta sintonia con il piano di Haussmann, ma, in un certo senso, avvia la ricongiunzione della città, sul cui corpo sono avvenute le trasformazioni ottocentesche, con il precedente progetto urbano contenuto nel disegno del Patte del 1765 e rimasto sospeso. La programmazione e l'impostazione di questi interventi trova, infatti, i presupposti storici nell'idea di strutturare una città per poli (anche se in realtà si tratta di un potenziamento del grande polo Parigi)<sup>28</sup>.

L'insieme di polarità centrali e centralità diffusa pone l'intero intervento realizzato con i grandi progetti in continuità con il piano ottocentesco: così come i boulevards avevano creato una città continua, i nuovi interventi connotano con immagine e funzione centrale, gran parte dell'area investita dall'intervento di Haussmann<sup>29</sup>.

Negli anni novanta, infine, l'idea di comporre la città mediante un tessuto di centralità diffusa prosegue nella creazione di un numero significativo di parchi: in questo modo il tentativo apparente sembra quello di realizzare, con

---

<sup>28</sup> I grandi interventi sui quali si basa la trasformazione della città negli anni ottanta, sono la realizzazione della Grande Arche alla Defence, la riorganizzazione del museo del Louvre e la gare d'Orsay con il museo degli Impressionisti, la costruzione dell'Istituto del mondo arabo, del teatro dell'Opera alla Bastiglia e della Biblioteca Nazionale, il trasferimento del Ministero delle finanze e del Palazzo dello sport a Bercy, la realizzazione della città della musica e della scienza, con il relativo parco, alla Villette.

<sup>29</sup> M. Morandi, *op.cit.*, p. 20. [In relazione al tema dei grandi progetti di Parigi si rimanda a ivi, pp. 19-22, *Parigi: la città ottocentesca come centro*].

le dovute differenze dettate dal tempo, la pianta del Patte<sup>30</sup>. Parigi come capitale del XX secolo si costruisce, quindi, in continuità con una serie di progetti e di idee che l'hanno nel tempo configurata, rielaborando e riformulando, in maniera evidente, il tema del centro e della centralità, con le necessarie fratture che il tempo comporta.

In un certo senso la perdita del centro unico, nella costruzione delle città, assume il significato di superamento di un'organizzazione gerarchica della società. La struttura urbana diventa, infatti, struttura del paesaggio e si organizza secondo differenti campi di tensione. Non bisogna sottovalutare, inoltre, il portato delle nuove tecnologie e infrastrutture, per mezzo delle quali è stato possibile diffondere il costruito e, conseguentemente, realizzare un diverso panorama urbano.

È interessante notare, in ogni caso, come nonostante la rete dell'informazione permetta comunicazioni e scambi a distanza, non si è prodotta quella indifferenza alla localizzazione geografica degli insediamenti che in molta letteratura in materia si era prevista.

Infatti, «la richiesta di contatti diretti è aumentata così come è aumentata l'attenzione alle caratteristiche qualitative dei luoghi e degli spazi. Le aree centrali, sulle quali convergono quasi tutti gli abitanti delle periferie e della città diffusa, sempre meno corrispondono alle esigenze di una economia

---

<sup>30</sup> L'insieme dei parchi di Bercy, André Citroën, il Parco de La Villette e il Viaduc Daumesnil può essere letto come una sorta di sistema all'interno del tessuto compatto della città, a conquistare gli spazi un tempo occupati da attività industriali, per creare poli significativi nel tessuto urbano della città. Fatta eccezione il parco André Citroën tutti i parchi sono posizionati nella zona orientale della città. È bene notare che si tratta di zone comunque centrali. La posizione di queste aree è, inoltre, strategica rispetto alle prospettive di crescita urbana. Per una descrizione più approfondita del valore del progetto dello spazio pubblico legato agli interventi dei parchi a Parigi, si rimanda all' Appendice E, *Una nuova dimensione pubblica per Parigi: i parchi*.

integrata e connessa a scala internazionale. [...] Sia per gli abitanti sia per le strutture economiche che vivono nelle città, la riqualificazione delle aree centrali è essenziale, il che spiega la concentrazione degli interessi su questo tema»<sup>31</sup>.

Probabilmente si può immaginare un paesaggio urbano, non lontano da quello verso cui naturalmente tende la realtà, in cui *«la natura può diventare il luogo di costruzione di poli urbani che si confrontano tra loro a grande distanza. Si tratta di “un policentrismo a diverse scale”, dalla scala regionale a quella metropolitana, in cui il rapporto tra luoghi collettivi e aree residenziali consenta di riconoscere in ogni punto del territorio un luogo urbano»*<sup>32</sup>. In quest’ottica, diventa fondamentale la ‘qualità’ architettonica dello spazio urbano e il valore del vuoto come materiale dell’architettura della città.

---

<sup>31</sup> M. Morandi, *op.cit.*, p.15.

<sup>32</sup> A. Monestiroli, *op.cit.*, p.75.





## Cap. III

### La formalizzazione degli archetipi

Marciapiedi, piazze, strade, viali, aree pedonali, ripari, square, incroci, sentieri, spazi verdi, parchi urbani e periferici, corti, strade pedonali, spazi esterni agli edifici d'abitazioni, mercati, stazioni, fermate, fronti a mare, luoghi commemorativi o simbolici, spazi per i disabili, metropolitane, rive dei corsi d'acqua, zone industriali, banchine, scuole, segnaletica, rampe, ponti, biblioteche, giardini, musei, spiagge, parchi d'attrazione, porti, ritrovi, muri, trasporti collettivi, fontane, piste ciclabili, zone espositive, cinture verdi, teatri all'aperto, spazi residuali, spazi comuni dei club di vacanza, arredi vegetali, luoghi per i pic-nic, luoghi per lo sport, monumenti, arte pubblica, corti urbane, cimiteri, autostrade, spazi flessibili per attività temporanee, centri commerciali ...

Per descrivere la complessità che caratterizza la città contemporanea, è, dunque, utile operare un processo di semplificazione, adatto a precisare unità elementari significanti. Individuare parti notevoli, misurarne il proprio campo di influenza e nominare gli elementi di cui si compone, rappresenta un modo per rintracciare i materiali urbani sui quali riflettere e con i quali lavorare<sup>1</sup>.

Il processo di elementarizzazione che ha portato alla classificazione di alcune forme di luogo pubblico, consente di chiarire la realtà osservata e mettere in evidenza la concezione spaziale che sottende la forma, a partire dagli elementi di cui si compone. Le figure che seguono rappresentano, dunque, una sorta di astrazione delle relazioni tra le parti che costituiscono le differenti spazialità.

La formalizzazione degli archetipi è stata il passaggio mediante il quale operare un catalogo dei materiali, per arrivare a rilevare rapporti, tensioni e significati e, in questo modo, stabilire le premesse per interloquire e intervenire sulla realtà urbana. Scomporre e

---

<sup>1</sup> «Intendendo per materiali urbani gli elementi che concorrono alla costruzione della città e dei quali la città è deposito attivo» (P. Viganò, *op. cit.*, p. 25).

ricomporre, quindi, i luoghi pubblici per individuare le parti e gli elementi che li costituiscono e mettere in evidenza (quindi descrivere) la concezione spaziale che sottende la figura. Scopo di questa descrizione è, in definitiva, comprendere la concezione spaziale (che esula dal dato storico), sottesa alla forma, senza frapporre alcun filtro alla valutazione delle caratteristiche formali, fisiche e spaziali di ciascuna. Una lettura sincronica dello spazio urbano, per precisare similitudini strutturali tra elementi differenti, ed individuare le forme in cui si manifestano i luoghi pubblici. Si arriva dunque ad una sorta di catalogo delle forme, in cui la distribuzione delle parti e la concezione che sottende la composizione dell'insieme rappresenta l'oggetto dell'indagine. Per questo motivo sono affiancate architetture di epoche diverse e situate in luoghi lontani tra loro senza un'apparente soluzione di continuità. In realtà, ciò che lega un'architettura ad un brano di città è la concezione spaziale che l'ha generata, che costituisce il filo rosso e l'oggetto della descrizione seguente.

### ***Gli archetipi:***

[il diagramma, lo schema], non funziona mai per rappresentare un mondo preesistente, produce un nuovo tipo di realtà, un nuovo modello di verità. Non è quindi né soggetto alla storia né incombe sulla storia. Crea la storia disfacendo realtà e significati precedenti, stabilendo infiniti punti di evenienze e creatività, di congiunture impreviste, di improbabili continuità. Raddoppia la storia con un divenire.

G. Deleuze, *Foucault*

Lo spazio della relazione: l'AGORÁ

Lo spazio della perimetrazione: il FORO

Lo spazio dell'estensione: il TESSUTO

Lo spazio dell'aggregazione: il PALAZZO

Lo spazio della composizione: la VILLA

## Lo spazio della relazione: l'Agorà

*I greci non immaginano mai un edificio  
indipendentemente dal sito che lo inquadra  
e dagli edifici che gli sono intorno.*

A. Choisy, *Histoire de l'architecture*

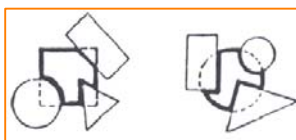
L'agorà è intesa come una struttura la cui spazialità è determinata dal gioco dei volumi in relazione reciproca. Nello spazio dell'agorà «le forme appaiono come il risultato di una composizione consapevole di elementi individuali, e comunicano contemporaneamente sia appartenenza che libertà»<sup>1</sup>. Questo principio insediativo, quindi, non è individuato semplicemente in relazione alla propria capacità a delimitare un centro, sebbene si costituisca prevalentemente come uno spazio centrale, ma, piuttosto, per la specificità compositiva caratterizzata da una combinazione plastica di edifici nello spazio. Ogni singola parte, allora, illustra, condensa e forse differenzia il carattere generale dell'insieme. Tenendo presente che l'idea di spazio sottesa ad ogni forma ne determina la figura, con l'aiuto di Sigfried Giedion, si riconosce che nell'agorà «la concezione spaziale che si esprime [...] riflette una concezione culturale per la quale l'architettura è intesa come espressione plastica: l'architettura è intesa come scultura»<sup>2</sup>.

In sostanza, il sistema di rapporti tra gli elementi all'interno di insediamenti riconoscibili come *agorà*, si stabilisce attraverso una composizione tra oggetti: è l'edificio–oggetto ad assorbire tutta l'attenzione progettuale, un punto che entra

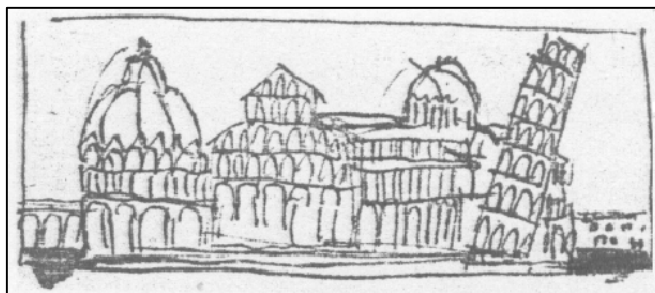
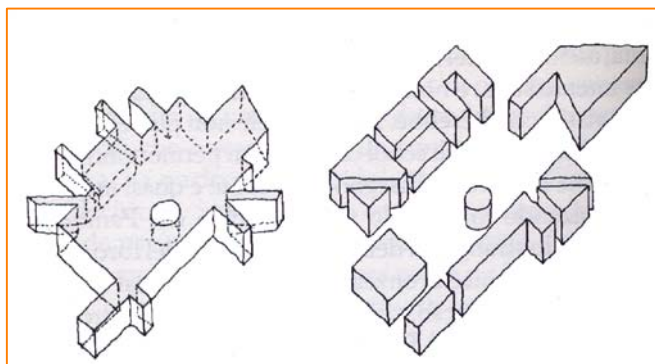
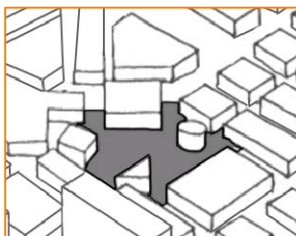
---

<sup>1</sup> C. Norberg-Shulz, *Genius Loci*, cit., p.74.

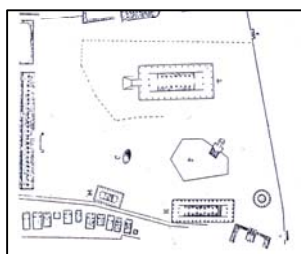
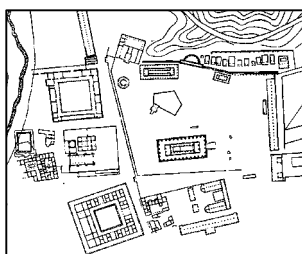
<sup>2</sup> «La concezione spaziale che si esprime nella composizione dell'architettura greca, riflette una concezione culturale per la quale l'architettura è intesa come espressione plastica: l'architettura è intesa come scultura» (S. Giedion, *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, Flaccovio, Palermo 1998, p. 20).



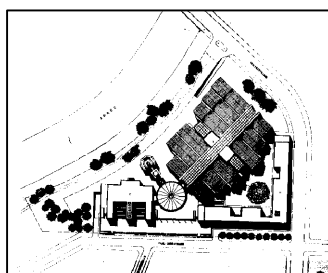
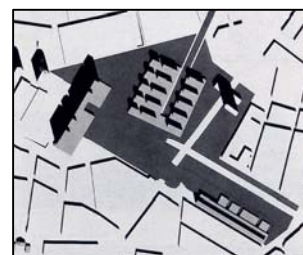
Il vuoto come spazio di risulta rispetto al pieno



schizzo di Le Corbusier, Pisa



Agorà di Olimpia  
Acropoli di Atene



Centro comunitario di  
Saint-Dié  
piazza Garibaldi a Milano  
Deutsches Historisches  
Museum di Berlino

in rapporto con un altro elemento omologo (un altro edificio-oggetto), determinando tensioni e rimandi tra punti, tra nodi, al di sopra di una superficie neutra (una scena, in fondo, capace di mettere in risalto questa composizione). Da questo tipo di articolazione volumetrica deriva, inevitabilmente, **uno spazio libero residuale**: gli edifici definiscono le proprie posizioni e giaciture, mentre il vuoto, una superficie orizzontale, è ciò che non viene occupato. Il pieno è materiale attivo, mentre il vuoto completamente passivo.

È necessario precisare che il principio insediativo in esame si iscrive e ricalca la catalogazione operata da Sigfried Giedion, il quale per chiarire l'evoluzione del concetto di spazio nella storia dell'architettura indica, fondamentalmente, due concezioni contrapposte, quella greca e quella romana<sup>3</sup>. Si tratta di due spazialità che definiscono delle qualità architettoniche profondamente diverse: una legata all'apertura e alla fluidità della composizione e l'altra caratterizzata, invece, da una evidente chiusura e fissità. Da questo suggerimento muove l'individuazione del tipo *agorà*, che si rifà alla concezione legata ad una determinata cultura, piuttosto che ad una *agorà* in particolare. Si specifica pertanto una struttura formale, la figurazione di una concezione spaziale, e non un esempio.

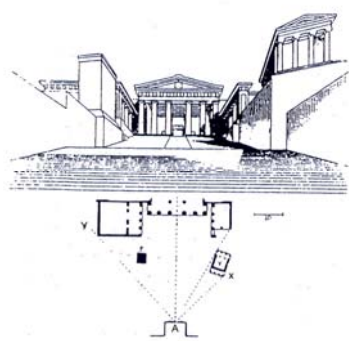
A tale proposito, è inevitabile richiamare alcune caratteristiche dell'architettura greca, in continuità con le quali questo principio si costituisce, per puntualizzare delle questioni sostanziali. Trascurando lo spazio interno, l'architettura greca si impegna, in primo luogo, nella disposizione dei volumi nello spazio aperto e nella specificazione dei rapporti che si stabiliscono in questa dimensione. I volumi non sono fermi nei loro limiti materiali, piuttosto risplendono nello spazio e lo modellano. In questo senso lo spazio greco afferma, anzitutto, l'idea che le forme, le superfici e le piante, nella misura in cui costituiscono dei volumi autonomi, agiscono ben al di là dei limiti delle loro

---

<sup>3</sup> Cfr. S. Giedion, *Ivi*; Id. *Spazio, tempo, architettura*, cit.

dimensioni misurabili. La forma delle agorà delle città dell'antica Grecia è, in effetti, ottenuta tramite la relazione fluida di elementi autonomi, così come i celebri teatri che modellano i siti naturali nei quali sono collocati. L'agorà tende quindi a precisarsi come una struttura aperta che incorpora, come un elemento necessario alla composizione del tutto, anche il paesaggio circostante, la natura. Auguste Choisy, nel capitolo dell'*Histoire de l'architecture* dedicato al pittoresco dell'arte greca, si sofferma lungamente sulla descrizione dell'Acropoli di Atene. La qualità compositiva che soggiace all'insieme è messa immediatamente in evidenza, con precisione, nell'illustrazione dei Propilei. Nel commento alla tavola analitica, infatti, afferma:

niente è in apparenza più irregolare che questo complesso: in effetti è un insieme equilibrato, dove la simmetria delle masse si associa alla varietà dei dettagli. L'ala di destra, con il tempio della Vittoria, forma una massa che risponde a quella dell'ala di sinistra: così che, per uno spettatore posto al piede della scala, i due reparti limitati da AX ed AY si inclinano ugualmente sull'asse generale dell'edificio<sup>4</sup>.



L'ala destra dei Propilei, inaspettatamente, è interrotta. La simmetria del singolo edificio sembra perduta, ma un espediente compositivo riesce ad attribuire una qualità all'elemento nonostante sia stato troncato. Il motivo pratico per cui l'ala del portico di destra è di dimensioni ridotte rispetto a quella di sinistra è, probabilmente, dovuto alla

<sup>4</sup> A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, Gauthier-Villars, Parigi 1899, vol. I, p. 414 : «Rien n'est en apparence plus irrégulier que ce plan : en fait c'est un ensemble équilibré, où la symétrie des masses s'associe à la plus variété des détails. L'aile de droite, avec le temple de la Victoire, forme une masse qui répond à celle de l'aile de gauche: si bien que, pour un spectateur placé au pied de l'escalier, les deux rayons limites ax et ay s'inclinent également sur l'axe général de l'édifice».

necessità di rispettare il recinto sacro del tempio della Vittoria. Questa eccezione (il recinto arroccato che provoca dissimmetria) diventa un espediente mediante cui il gruppo di elementi ritrova armonia<sup>5</sup>. Il piano di posa rialzato del tempio e la sua stessa massa consente, infatti, di riequilibrare il sistema. Il tempio aggiunge un'ulteriore irregolarità all'impianto. Quest'ultimo non è orientato parallelamente all'asse generale della composizione. In questo modo, pur restituendo l'insieme ad un coerenza proporzionale complessiva, in realtà se ne distacca, affermando il proprio essere *oggetto nello spazio*. L'esigua dimensione della massa passa in secondo piano e il tempio diventa un elemento significativo. Si tratta, difatti, di un'eccezione sulla quale, inevitabilmente, lo sguardo si fissa. In questa imponente porta, la simmetria ottica è completata sul lato opposto, in maniera ineccepibile, per mezzo di un elemento verticale. Un piedistallo rimasto vuoto, ma che con molta probabilità sosteneva una statua dalle grandi dimensioni<sup>6</sup>. Ancora una volta un rapporto tra masse isolate. L'acropoli di Atene è, dunque, una chiara composizione di e tra oggetti singoli, che riassume le caratteristiche principali della concezione culturale dell'antica Grecia. Ovviamente parlare in questa sede dell'acropoli di Atene, significa osservarla limitando lo sguardo all'interno dello spazio stesso, a ciò che accade sulla piana della vetta, e non considerarla come collina monumentale, pertanto in relazione alla città e all'immagine *forte* che storicamente si associa a questo luogo. Sulla spianata in cui sono disposti i templi e i recinti sacri, ogni elemento è in sé simmetrico, risolto in tutte le sue parti e unico. In maniera diversa, ogni gruppo di elementi è, invece, trattato come fosse un paesaggio in cui sono ponderate masse. Le masse sono progettate in quanto oggetti singoli, pensate con cura e proporzionate in sé. Sono in seguito assemblate con altri oggetti

---

<sup>5</sup> «L'armonia dipende dalla possibilità di rintracciare le cause che hanno prodotto i differenti fenomeni, le regole che presiedono al gioco delle loro correlazioni» (F. Farinelli, *op. cit.*, p. 60).

<sup>6</sup> Cfr. A. Choisy, *op. cit.*, p. 415.

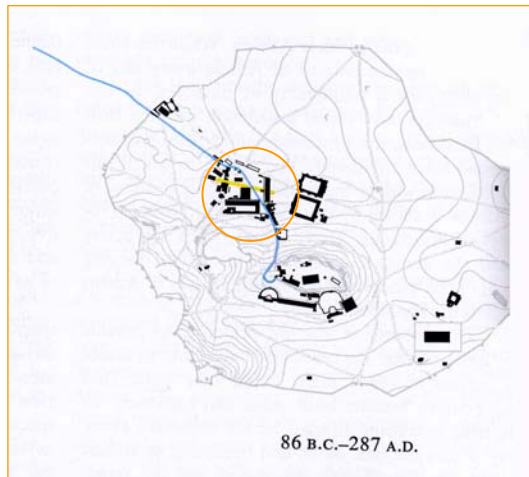
secondo relazioni di equilibrio reciproco, al fine di delineare un insieme armonico.

Nei luoghi pubblici più rappresentativi dell'antica Grecia tutti i rapporti che si determinano non rispondono a questioni puramente estetiche, nel senso che il sistema d'insieme (di tensioni, relazioni e contemplazioni) è sempre governato da regole geometriche e matematiche. Per osservare rapporti capaci di produrre insiemi armonici, l'elemento naturale è spesso considerato come un incidente, un'anomalia dominante, che entra nel progetto in quanto alterità. L'elemento naturale è sì inglobato nella composizione architettonica, ma alle volte viene limitato ad essere un termine *altro* con il quale rapportarsi in maniera dialettica, e, se necessario un elemento da neutralizzare. È quanto accade, ad esempio, nei teatri greci, dove la natura è ridotta a sfondo (panorama scenico) e scavo sul quale adagiare il prodotto architettonico. In breve, nella dimensione urbana della classicità, per non impedire il raggiungimento di dati obiettivi fondamentali (simmetria ed equilibrio dei volumi), l'elemento naturale viene in una certa misura addirittura neutralizzato. Fidìa, ad esempio, trova il podio e sistema il Partenone, ma non avrebbe mai potuto lavorare con il suolo, modellandolo come una qualunque parte della composizione, come farà, al contrario, l'imperatore Adriano nella sua dimora di Tivoli.

Nell'*Histoire* di Choisy si distinguono, inoltre, alcune caratteristiche sostanziali dell'architettura greca, utili per descrivere non solo questo luogo quanto una teoria dello spazio. Emerge anzitutto la necessità di ottenere l'unità dell'effetto d'insieme facendo dominare, di contro, ogni parte da un motivo principale unico. Che sia un tempio, una statua poco importa: l'essenziale è che l'insieme sia armonicamente composto ed esista un qualunque elemento-oggetto dominante la scena. In secondo luogo, le architetture sono controllate visivamente attraverso una visione d'angolo (un tipo di prospettiva che accentua la fluidità compositiva e mette in evidenza le traiettorie relazionali), mentre la vista di prospetto è una modalità d'impressione eccezionale. Infine, le masse



sono disposte in modo da stabilire un equilibrio ottico che concilia la simmetria. È questa teoria dello spazio, in sostanza, che governa il sistema di rapporti del tipo chiamato *agorà* (solo in questo senso anche l'acropoli d'Atene corrisponde alla spazialità riconoscibile in questo tipo).



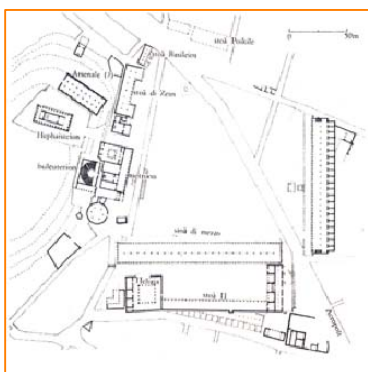
A questo punto è indispensabile un riferimento all'**agorà di Atene**, la cui descrizione consente di mettere in chiaro materiali e relazioni che caratterizzano un luogo, che è anche un simbolo. L'agorà di Atene è uno spazio configurato nel tempo da una continua accumulazione di *pezzi*

*architettonici*: edifici, stoà, tempi disposti a delimitare il grande vuoto centrale, rappresentazione dello spirito civico della *polis*.

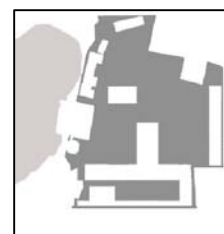
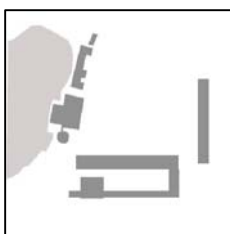
Il perimetro è aperto ma chiaramente segnato: sul lato ovest, ai piedi della collina la sala del Consiglio, il Metroon, e il nuovo Buleuterion con la stoà di Zeus, la stoà reale e il tempio di Apollo. Verso nord, nel V secolo a. C., è eretta la stoà Poikile. A sud il complesso dell'Heliala, infine ad est la stoà di Attalo. Con questi elementi, giustapposti e disposti senza un'evidente continuità, si configura un luogo aperto, fluido ma tendente alla specificazione di un centro. Il vuoto centrale è recintato senza essere chiuso, misurato dai volumi disposti lungo il suo perimetro e proporzionati volumetricamente, anche rispetto agli accidenti naturali (l'ala ovest costituisce una sorta di bastione rispetto alla collina). I temi della centralità e della chiusura sono risolti in un modo magistrale, tale da rendere questa soluzione emblematica per la specificazione delle caratteristiche spaziali dell'*agorà*. Nel corso del tempo, a partire dal 300 a. C. fino all'epoca romana, il luogo si trasforma lentamente e le masse si



Agorà di Atene, modello dell'ala ovest



Agorà di Atene, II secolo a. C.

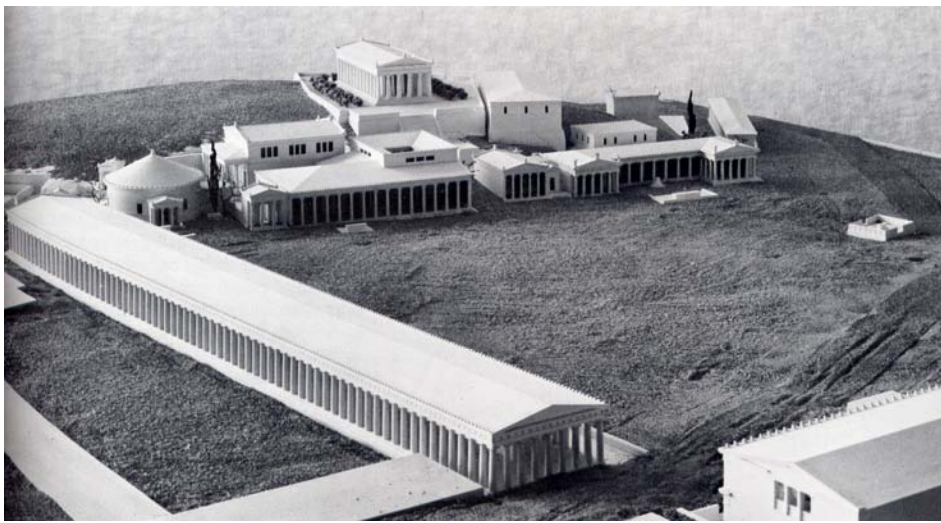


pieni e vuoti evidenziati nella successione temporale dell'evoluzione dell'Agorà, tra il II secolo a. C. e il II. secolo d. C.



Agorà di Atene, II secolo d. C.

dispongono a segnare punti significativi, specificando il luogo centrale. All'inizio il lato est e quello a nord sono sprovvisti di volumi capaci di dare misura allo spazio centrale, solo lentamente si configurano le precise disposizioni per cui ogni elemento è in stretto rapporto con gli altri, richiamandone giaciture e pesi volumetrici. In sintesi, le parti che concorrono alla definizione della figura complessiva sono montate come parti isolate, distinte, autonome, attestate su giaciture in relazione tanto con le altre masse



dell'insieme, quanto con punti esterni all'invaso. I volumi presenti segnano delle posizioni precise: come del resto accade spesso negli insediamenti dell'antica Grecia, in cui il luogo scelto per disporre un edificio prosegue la trama del contesto, o è scelto per sottolineare o arginare l'elemento naturale.

Nell'agorà di Atene la spazialità è, in sostanza, costituita da rapporti tra le parti di tipo prevalentemente volumetrico, ossia di tipo scultoreo (come, del resto, in tutti quegli spazi in cui il sistema di relazione tra gli elementi che lo costituiscono è riconducibile a questa figura). Gli edifici sono isolati e nettamente individualizzati: in quanto oggetti si confrontano con masse omologhe su di uno sfondo naturale.

La figura che corrisponde all'*agorà* è, dunque, caratterizzata da una serie di relazioni attraverso le quali si determina uno spazio vuoto di risulta, nel senso

che è semplicemente ciò che rimane libero tra i volumi. Il vuoto è una superficie sulla quale le masse degli edifici tracciano le proprie traiettorie relazionali: dal rapporto tra questi elementi si definisce la figura complessiva.

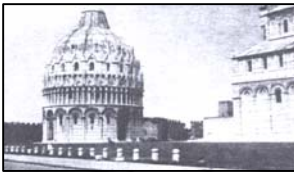
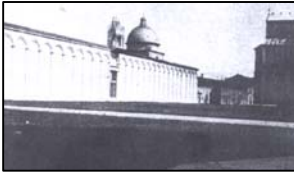
Leggere dei luoghi come degli spazi è senza dubbio un processo molto discutibile, ma in questa sede è utile farlo, e quindi proporre rimandi analogici tra luoghi lontani nello spazio e nel tempo, per elencare di questi i materiali della composizione e le relazioni che essi instaurano e mettere in evidenza, conseguentemente, la concezione spaziale che li governa.

Per questo motivo, si passa dalla Grecia del II secolo a. C. all'Italia del Medioevo, non senza una ragione argomentabile inscritta, ovviamente, nella tesi che si sta dimostrando. Si arriva così al **Campo dei Miracoli** a Pisa, un luogo che può essere letto come un'*agorà*. Risponde, infatti, ad alcune caratteristiche di questo principio insediativo. La composizione del Campo, infatti, combina plasticamente tre edifici religiosi costruiti in epoca diversa. Le masse relazionate a vicenda sono la Cattedrale realizzata tra il 1003 e il 1092, il Battistero la cui costruzione è cominciata quasi un secolo dopo, tra il 1153 e il 1278, e infine la Torre realizzata nel 1174. Ai tre edifici si associa, in fine, il Campo Santo, costruito nella seconda metà del Duecento, precisamente tra il 1278 e il 1283. Questo insieme monumentale costruisce uno spazio aperto e caratterizzato da una composizione fluida. Il luogo centrale è definito dalla sequenza, lungo un'asse ideale, dei tre edifici: il Battistero e la Cattedrale sono, infatti, precisamente allineati, e costruiti lungo lo stesso asse di simmetria, mentre il Campanile è lievemente slittato rispetto a questa giacitura, ma comunque in continuità con essa. Attraverso un gioco di rimandi geometrici e volumetrici, improvvisato nel tempo, l'insieme si compone come un luogo di equilibrate tensioni, in cui le forme circolari del Battistero e della Torre non entrano in conflitto con la forma rettangolare, più massiccia, della Cattedrale, ma al contrario stabiliscono un rapporto dinamico. Il tutto è misurato dal prato, elemento che misura e definisce il limite dell'insieme. Il Campo Santo, spostato

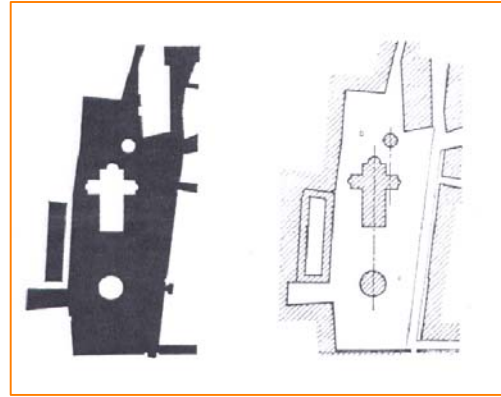


## Campo dei Miracoli a Pisa

rapporto volumi-oggetto e disegno del vuoto

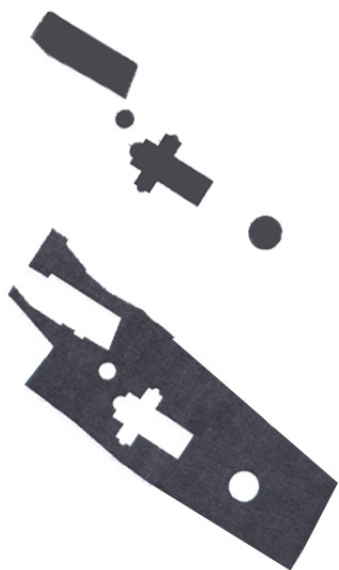


la sequenza di foto a sinistra descrive la successione tra gli elementi. Lo sguardo rimanda una massa all'altra: il suolo serve solo da collante.



Dalla composizione di forme chiuse (un rettangolo e due cerchi) si genera una spazialità suggestiva, la cui misura è dettata dalla relazione di questi elementi. Il suolo verde è modellato dal rapporto tra le masse e serve come vassoio per mostrare *il gioco dei volumi sotto il sole*.





sul margine dell'insieme, costituisce, invece, una quinta ritmica sulla quale si riflette la successione delle masse composte nella piazza. L'altezza costante e il ritmo costante della sequenza delle arcate sottolinea il legame tra i tre edifici-oggetto. In un certo senso, rappresenta una sorta di vettore di collegamento prospettico. Bisogna ricordare, inoltre, che la piazza è posizionata non lontano da muro di fortificazione della città. La vicinanza tra l'elemento di recinzione e il complesso monumentale produce delle

iterazioni reciproche. In effetti, nonostante il muro abbia una forma geometricamente definita, sia un limite preciso, in realtà, non rappresenta una chiusura per il campo. Al contrario, la sua altezza, ridotta rispetto alla mole degli edifici, fa sì che questa parte sia subordinata all'insieme delle masse: non ha la capacità, dunque, di fermare la composizione. Alla maniera del Campo Santo, difatti, costituisce solo motivo di raccordo orizzontale. Il peso e il senso della composizione si concentra sui volumi. Il suolo costituisce un ripiano sul quale accade *"il gioco dei volumi sotto il sole"*. Rappresenta, in ogni modo, un materiale significativo della composizione, in quanto dà misura all'insieme e contiene il sistema di rapporti tra le masse-oggetto; indica cioè la dimensione del luogo della centralità e, allo stesso tempo, sostiene, è base per la composizione. La presenza del podio in marmo su cui sono adagiati gli edifici-oggetto testimonia, in parte, di come questa superficie vegetale sia trattata alla maniera di uno schermo (una sorta di vassoio). Per mezzo del ripiano in pietra le masse si staccano dal suolo. In questo modo il terreno di posa si comporta come un tappeto, non a caso si tratta di un verdissimo prato, un elemento su cui è quasi messa in mostra la composizione. Il suolo è, in questo modo,



neutralizzato. Significa una misura: come una sorta di retino utilizzato nelle campiture delle tavole urbanistiche, costituisce la dimensione del campo di azione della tensione tra Battistero, Torre e Cattedrale. La piazza risulta dal rapporto tra i volumi e, sul suolo, le masse piene imprimono il proprio segno, intagliando la porzione di superficie occupata.

Anche il Campo Santo si comporta come una superficie, il suo essere parte della composizione si riduce al ruolo di piano sul quale si proiettano i volumi. Si tratta però di un altro tipo di quinta rispetto al suolo: è difatti una superficie realizzata con la stessa materia dei volumi nel campo, è verticale ed, inoltre, vive di una propria dimensione volumetrica. Eppure interagisce con l'insieme solo in quanto superficie, ciò che accade al di là della facciata non ha a che fare con lo spazio del campo, non collabora alla definizione della qualità del complesso monumentale.

Quando la cultura della seconda metà del XVIII secolo inaugura un nuovo ciclo urbano basato sull'idea di città aperta, profondamente *compromessa* con il territorio, questo principio insediativo riscopre una notevole vitalità. Probabilmente si ricorre a questa struttura formale anche in relazione al fatto che nell'architettura della città moderna, come non mai prima di allora, l'oggetto architettonico assorbe completamente l'attenzione progettuale (basta pensare alle cosiddette architetture della rivoluzione). Dopo un periodo buio durante l'Ottocento, quando ad esempio sono realizzate le sperimentazioni sul tessuto urbano di Haussmann in Francia e Cerdà in Spagna, evidentemente non fondate su questa concezione spaziale, ritrova nuovamente un'età d'oro nei brani di città progettati dal Movimento Moderno. A partire da questo momento, in realtà, il progetto, anche urbano, si concentra nuovamente sull'edificio-oggetto e non è un caso che questa spazialità ritorna nelle composizioni urbane. Le esperienze più significative dell'architettura moderna, per la costruzione dei luoghi pubblici, sembrano effettivamente ricorrere spesso all'archetipo dell'*agorà*, tanto per la presenza di *pezzi architettonici* isolati, il cui ambito

urbano si genera soprattutto per irradiazione, quanto per la volontà di aprire i luoghi pubblici al paesaggio.

Il progetto del 1945 di Le Corbusier per il **Centro comunitario di Saint-Dié** rappresenta un illustre esempio a riguardo<sup>7</sup>. Le Corbusier lavora sulla possibilità di controllare il vuoto architettonico, controllando la qualità della dimensione estesa tra un edificio e l'altro, cercando di definirne le qualità. Gli spazi presi in considerazione sono sostanzialmente collettivi o funzionali agli edifici: il tentativo esplicito dell'architetto svizzero è di lavorare con questi spazi alla stregua del resto dell'architettura. Il progetto per il centro di Saint-Dié è il prototipo di questa ricerca, in cui l'effetto finale deriva, comunque, dalla composizione delle masse. Infatti, ogni edificio è pensato e situato in modo da sviluppare un proprio ragionamento spaziale, una propria poetica, comunque subordinata all'insieme del Centro. Una composizione maturata in un sol tempo e per mezzo di una sola mano, anche se Le Corbusier sembra avere interpretato un processo di montaggio avvenuto in tempi differenti.

L'area è frazionata da volumi di forma molto diversa che in continuità, riempiono o svuotano lo spazio come le sculture contemporanee<sup>8</sup>.

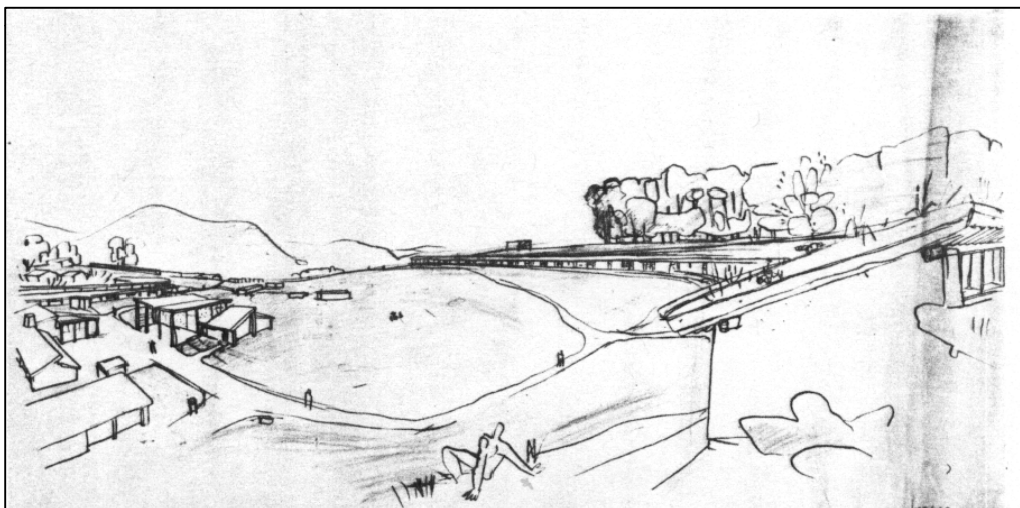
In questo senso il sistema di rapporti tra le masse che costituiscono l'insieme rimanda al sistema dell'*agorà*. La sede amministrativa, il teatro, il museo, tutte le parti sono, infatti, liberamente disposte nello spazio, pur rispondendo ad un

---

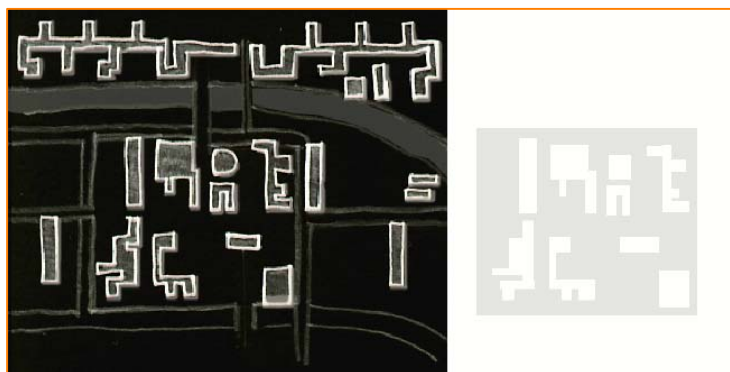
<sup>7</sup> Nel *Breviario di Architettura* (Garzanti, Milano 1956), Siegfried Giedion, nella didascalia che accompagna il disegno del Centro di Saint-Dié (fig. 30), scrive che l'articolazione spaziale di questo luogo rappresenta una pietra miliare nello sviluppo dell'urbanistica. Gli edifici sono isolati, disposti su di un suolo neutro il cui spazio si genera dalla disposizione degli oggetti architettonici. Il Centro è un esempio della concezione spaziale "per oggetti scultorei", come la piazza del Campo dei Miracoli a Pisa. È interessante notare che tra i numerosi esempi, non appare, in questa categoria, il Campidoglio di Chandigarh di Le Corbusier.

<sup>8</sup> S. Giedion, *Spazio, tempo, architettura*, cit., p. 526.



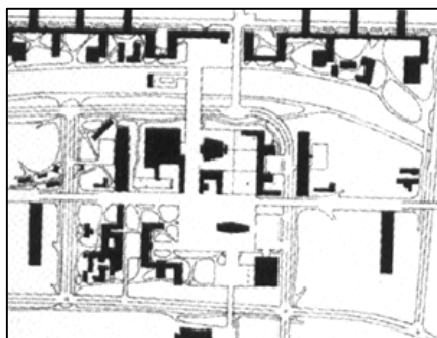
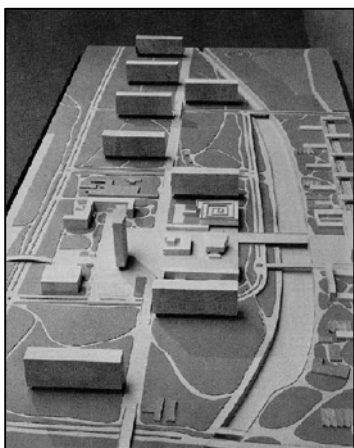


I volumi degli edifici pubblici hanno *forme* aperte e incidono il suolo *conformando* spazio libero



## Il centro civico di Saint Diè

I diversi edifici sono progettati ed ubicati in maniera tale che ognuno di essi emana la propria atmosfera spaziale, eppure è in stretto rapporto con l'intero centro. L'area è frazionata da volumi di forma molto diversa che in continuità, riempiono e svuotano lo spazio come le sculture contemporanee (S. Giedion).



disegno complessivo ben preciso<sup>9</sup>. Inoltre, l'intera superficie sulla quale vengono montate le parti che costituiscono il centro è completamente riservata ai pedoni. In questo modo Le Corbusier risponde alle esigenze di una comunità attraverso un'innovativa immaginazione sociale (pedonalizzazione del centro), che, sfortunatamente, non si incarna in una realizzazione tridimensionale. L'area pedonale rappresenta il campo d'azione dell'iterazione tra le masse. Per quanto riguarda le relazioni tra gli edifici-oggetto, in realtà, nel centro comunitario di Saint-Dié, avviene una messa in scena urbana lievemente differente rispetto a quanto non accade nel gioco della composizione medioevale di Pisa. In questo caso si tratta di un sistema di rapporti tra volumi chiusi, per di più realizzati in tempi differenti, nel progetto di Le Corbusier assistiamo, al contrario, all'interazione tra spazi aperti e chiusi, con la conseguente nascita di uno spazio ancora più dinamico. Si tratta comunque dell'evoluzione di una forma che nel sistema profondo delle relazioni rimane simile e si trasforma nell'attualizzazione del significato di quei rapporti, in riferimento alle condizioni temporali che intervengono.

In sintesi, la qualità distintiva del sistema di nessi che individua la forma dell'*agorà*, risiede in primo luogo nella dominanza progettuale degli edifici-oggetti, delle masse per dirla con Norberg-Schulz<sup>10</sup>. È il volume pieno ad innescare un sistema di rapporti possibili con gli altri elementi con i quali entra in relazione. Il paesaggio architettonico è, conseguentemente, organizzato in maniera armonica nella composizione plastica delle costruzioni, attraverso rimandi prospettici, volumetrici, fisici, materici.

---

<sup>9</sup> «Gli abitanti o deambulando o stando seduti al caffè posto ad uno degli angoli della piazza, sarebbero stati sottoposti ad un'esperienza spaziale continuamente mutevole. Il teatro, il museo, il centro amministrativo sono collocati liberamente nello spazio e l'occhio può persino intravedere in distanza la vecchia cattedrale e sull'opposta riva del fiume gli stabilimenti circondati di verde, *les usines vertes* come le chiamava le Corbusier» (S. Giedion, *ibidem*).

<sup>10</sup> Cfr. C. Norberg-Schulz, *Intention in Architecture*, cit.

Alcune immagini, utili a raccontare di come la concezione spaziale sottesa a questi luoghi (tutti prevalentemente pubblici) sia riassumibile nell'immagine dell' *agorà*. Agorà intesa come composizione plastica di elementi, oggetti dalla cui relazione volumetrica si definisce lo spazio percettivo e fisico dell'insieme.

Museo Jesus Soto, Ciudad Bolivar 1970, C. R. Villanueva



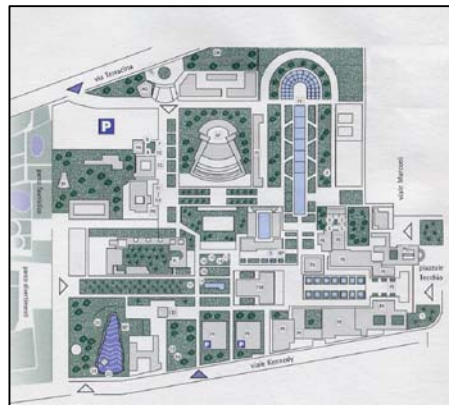
Campus Universitario, Chieti 2000, Barbieri, Del Bo, Manzo, Mennella.



Cultur Forum, Berlino.

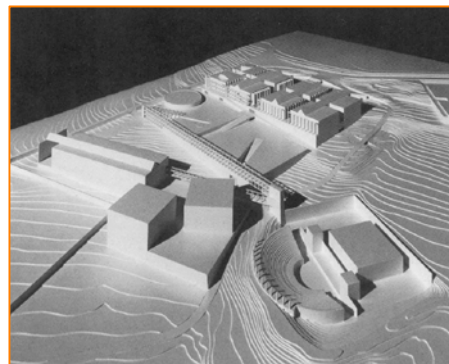


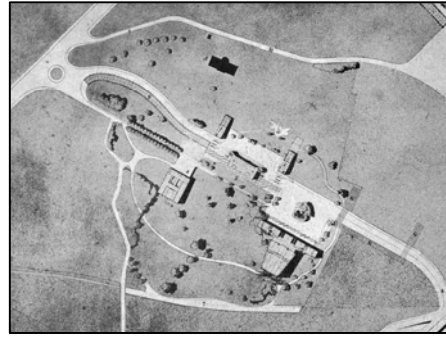
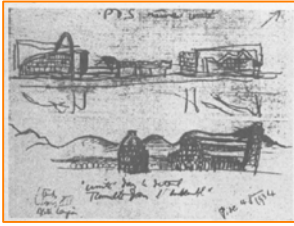
Mostra d'Oltremare, Napoli 1930.



Piazza del Duomo, Pistoia.

Las Palmas, G. U. Polesello.

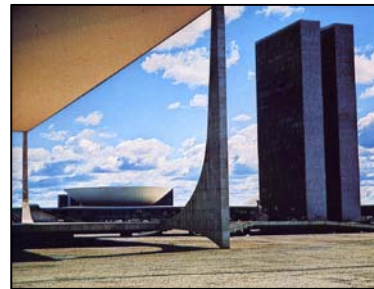




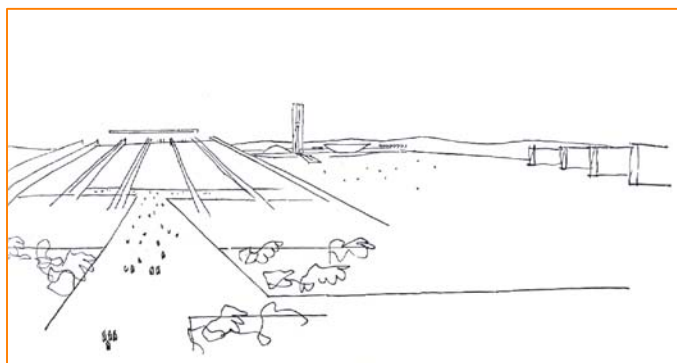
Palazzo delle Nazioni, II progetto, Ginevra 1928

Passando in treno per Pisa Le Corbusier, nel suo carnet annota il principio architettonico degli edifici che costituiscono il magnifico insieme: Duomo, Battistero, Torre pendente e Campo Santo; improvvisamente riflette sul fatto che le stesse regole architettoniche hanno sovrinteso alla concezione del Palazzo dei Soviet: **l'unità nel dettaglio** (unità a scala umana) e **tumulto nell'insieme** (proposta dall' abate Laugier sotto Luigi XV).

F. Tentori, *I viaggi come una mano aperta*, in *Le Corbusier e l'antico Electa*, Napoli 1997, p. 63.



Piazza dei tre poteri, Brasilia 1956-1963



## Lo spazio della recinzione: il Foro

*Componente fondamentale dell'organizzazione spaziale romana*

*è l'immagine classica di un ambiente*

*che consiste di luoghi individuali differenziati.*

*[...] I romani usavano gli spazi come unità.*

C. Norberg-Schulz, *Genius Loci*

Il *foro* costruisce un luogo il cui carattere dominante è rappresentato dalla centralità e dalla chiusura<sup>11</sup>. Una caratteristica raggiunta attraverso la costruzione di un paesaggio composto da un'architettura di elementi a misura di un limite. Uno spazio riconoscibile in quanto unitario, con proprie regole di composizione esplicite, non riconducibili alla natura, né tanto meno al contesto. Questo principio insediativo produce luoghi regolari e chiusi, una sorta di sale senza tetto all'interno delle quali avvengono le funzioni sociali. Si tratta di uno spazio vuoto che gode, di fatto, delle qualità di un interno, pur essendo uno spazio all'aperto. Camillo Sitte riconosce come unico attendibile corrispondente contemporaneo del foro una vasta sala per concerti con i suoi balconi, ma senza soffitto. In sostanza, il *foro* è uno spazio la cui figura emerge lungo il tracciato del proprio perimetro ed è determinata dalla qualificazione plastica delle pareti che lo limitano. I corpi che costituiscono il margine dell'invaso non a caso si giustappongono perdendo parte della propria relativa autonomia. Il *foro* è caratterizzato da uno scenario artificiale continuo, articolato nel rispetto di una tacita legge che conduce all'unità e alla definizione volumetrica di un centro:

---

<sup>11</sup> Cfr. R. Lucci, *Luoghi collettivi per i nuovi territori urbani*, Cuen, Napoli 2005.



I fori sono costituiti di una serie di elementi: è come un gioco di scatole cinesi nelle quali sono contenuti differenti pezzi, la cui combinazione restituisce la figura della parte che la contiene<sup>12</sup>.

Le masse, i volumi e i percorsi porticati recingono il centro, la grande sala senza tetto, riducendo la propria dimensione (volumetrica) a quella di superficie. Il costruito si limita, in questo modo, a scenario. La massa si comporta alla scala urbana come un muro alla scala architettonica. La sua profondità perde di senso ed il suo significato compositivo si precisa nel contenimento di un vuoto. In maniera diametralmente opposta rispetto a quanto accade nell'*agorà*, nel *foro* il vuoto è elemento attivo capace dunque di condizionare la forma del costruito, l'elemento di fatto passivo dell'insieme. La forma dello spazio libero si individua attraverso il disegno di figure geometriche chiare quali il quadrato, il rettangolo, il triangolo e così via. I volumi sul limite sono influenzati da questo *a priori* e, conseguentemente, a questo si adeguano. Il vuoto centrale, in sostanza, è come delimitato dalla ripetizione seriale di alcuni elementi-superficie.

Se l'*agorà* si compone come uno spazio aperto, generato dal rapporto fluido tra i volumi, il *foro* riconosce la propria caratteristica spaziale e formale nel recinto. Si compongono sempre volumi, superfici e vuoti, ma in questo caso



Piazza Navona, Roma

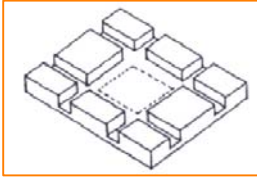
emerge un elemento della composizione specifico, capace di riassumere la qualità principale dell'archetipo.

Recinto che è elemento fisico vero e proprio, o limite segnato dalla disposizione delle masse.

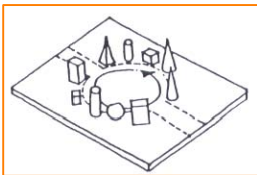
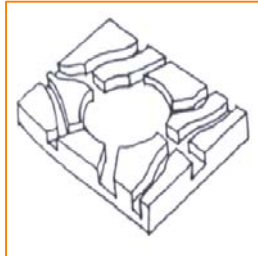
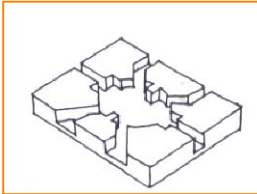
Di conseguenza, fondandosi sul principio della 'recinzione' e

---

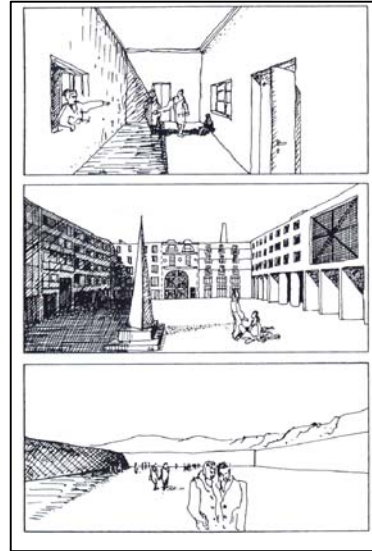
<sup>12</sup> C. Norberg-Schulz, op. cit., p. 58.



Il pieno risulta dalla forma del vuoto



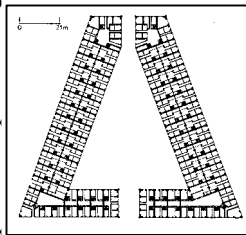
Stesso spazio urbano  
in tre scale differenti.  
L. Krier, *Lo spazio  
della città*.



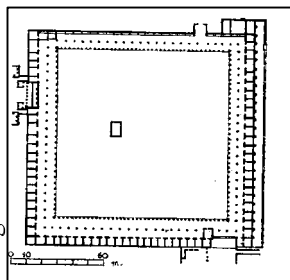
place Vendôme, Parigi



place Dauphine, Parigi



Agorà di Efeso



place Victoire, Parigi



Campus universitario di Aveiro



quindi della chiusura, questo principio insediativo evidenzia una caratteristica di esclusione rispetto al contesto. Le *pareti che delimitano il foro* arginano, di fatto, l'avanzare della città e separano il vuoto (centrale) dall'esterno. Poco importa che il fuori sia tessuto urbano o semplicemente la natura circostante, il *foro* è un elemento urbano isolato rispetto all'esterno, chiuso in sé e quindi architettonicamente autonomo. In questo senso si costituisce come un interno, e la definizione del vuoto 'abitabile' avviene solo a partire dal proprio margine, rivolto verso il centro dell'invaso, origine e fine della composizione. Il margine è, dunque, una sorta di recinto, sul quale si attestano le masse concatenate. La spazialità si genera a partire dal centro, dalla sua determinazione e fondazione: per questo motivo, è un interno, un luogo altro rispetto all'esterno-natura. Una cavità appunto, una sorta di buco. La conquista dell'architettura romana da cui questa forma archetipica proviene, come afferma Sigfried Giedion, si concentra proprio nell'organizzazione e nella definizione dello spazio *interno*<sup>13</sup>. Da qui proviene, probabilmente, la definizione di una concezione spaziale urbana del genere.

Per comprendere le caratteristiche principali da qui questo principio muove, è bene precisare, per quanto sinteticamente sia possibile, alcune proprietà della cultura architettonica romana. In questa sede ci limitiamo a mettere in evidenza il contributo profondamente innovatore campo delle forme costruttive, dal quale maturano le condizioni in cui si iscrive il tipo del *foro*. Pur attingendo all'esperienza ellenistica, l'architettura romana svolge una concezione propria, mediante la quale si definiscono nuovi principi di insediamento e nuovi sistemi di relazioni. L'architettura stabilisce un insieme di norme, autonome dal sistema naturale, capaci di regolare la fondazione di intere città. Un concezione svincolata dalle cosiddette leggi naturali, per la quale l'elemento natura non costituisce un significativo motivo di riflessione. La costruzione dello spazio

---

<sup>13</sup> S. Giedion, *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, cit., p. 27.



interno è riconosciuta quale esperienza fondamentale del fare architettonico. Da questa premessa, inevitabilmente, le sue qualità vengono estese anche alla scala urbana, lì dove l'architettura romana realizza la sua più precisa espressione. La forma del foro, chiusa e architettonicamente definita, allora rimanda e rappresenta in maniera emblematica la concezione culturale dell'architettura romana<sup>14</sup>.

Ogni edificio sembra continuarsi negli edifici contigui, formando così lo spazio architettonico urbano, in cui i grandi volumi chiusi si alternano a grandi vuoti architettonicamente definiti<sup>15</sup>.

I materiali della costruzione che definiscono il foro sono, in prevalenza, il portico e il muro, la massa e la superficie (percorribile) e, ovviamente, il recinto. Dall'articolazione di questi elementi si definiscono i casi specifici.

[...] Esiste una profonda identificazione tra portico e luogo pubblico. [...] Molte attività della sfera pubblica si sviluppano nei portici. [...] Nella nostra tradizione culturale, l'edificio pubblico vero e proprio sorge [...] a partire da uno specifico rapporto fra il muro e il portico, nel quale il portico acquista una posizione prevalente ed il muro, che identifica il nucleo interno dell'edificio, si attua come contrappunto o tema di fondo. [...] Nel tempio periptero il portico avvolge il muro che delimita il recinto della cella, costruisce un deambulatorio [...] e genera uno spazio di forma convessa. Nella stoà, il portico costruisce un percorso lineare parallelo all'elemento murario [...] quando si articolano due o più stoà, si forma uno spazio pubblico: questa è l'origine del foro. Allora il portico gira intorno ad un grande vuoto generando uno spazio di forma concava<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Inoltre, il foro è il luogo dove la vita della città si inquadra sullo sfondo della propria storia, in questo senso è il centro direttivo, anche simbolico, della società romana.

<sup>15</sup> G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana* (1968), Sansoni, Firenze 1988, p. 146.

<sup>16</sup> C. Martì Aris, *Il portico e il muro come elementi dell'edificio pubblico*, in "Metamorfosi" 34/35, Roma 1997, p. 23.

In altre parole, il portico (dall'andamento lineare) sottolinea il vuoto centrale, la cui forma emerge nel suo perimetro. Aldo Rossi parlando del foro di Roma evidenzia una questione fondamentale, e cioè:

riassume Roma ed è parte di Roma, è l'insieme dei suoi monumenti, ma la sua individualità è più forte dei suoi monumenti; è l'espressione di un disegno preciso o almeno di una precisa visione del mondo delle forme<sup>17</sup>.



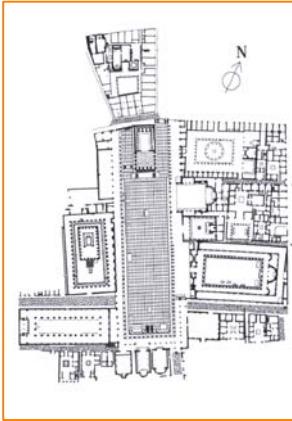
La descrizione del **foro di Pompei** è utile per rendere evidenti caratteristiche ed elementi tipici di una precisa visione del mondo delle forme (quella appunto da cui questo principio muove). Il foro di Pompei è un esempio singolare: in quanto luogo poco compromesso dalle trasformazioni avvenute nel tempo

rappresenta le caratteristiche di una particolare idea di spazio. Corrisponde, inoltre, in maniera esemplare alla descrizione che fa del foro Vitruvio nel *De Architectura*. All'inizio del V libro, il foro è presentato come una sorta di sala da festa dai rapporti dimensionali precisi. La descrizione vitruviana mostra la stretta parentela che intercorre tra questo spazio e uno spazio delimitato su tutti i lati. A Pompei, in effetti, si incontra uno spazio chiuso e decorato da affreschi e statue come se fosse un salone (ecco che l'intuizione di Camillo Sitte ritrova un illustre antecedente). Di questa sala senza tetto, le pareti sono gli edifici pubblici che ne bordano i quattro lati. Lo spazio rettangolare, con i lati in rapporto 3: 2, è composto dagli edifici più rappresentativi della città, eppure il suo significato di foro è più *forte* dei singoli monumenti. Le costruzioni intimamente legate alla vita civile, sociale e religiosa della città sono allineate e

---

<sup>17</sup> A. Rossi, *L'architettura della città*, cit., p. 145.

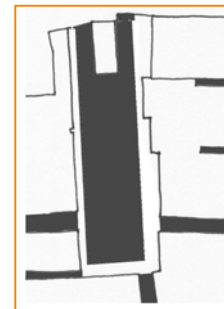
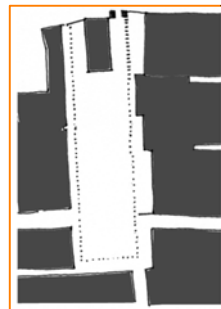
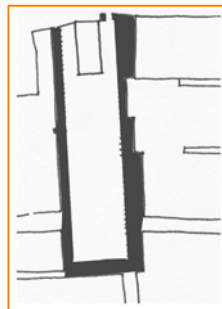
## Il foro di Pompei



il portico

i volumi

il foro e gli accessi

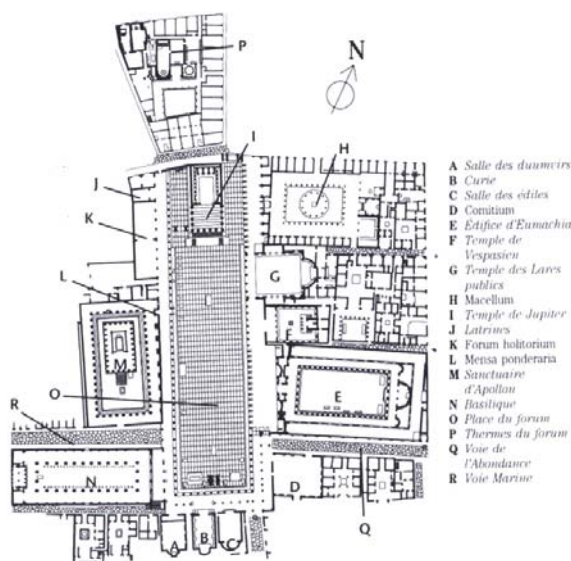


[...] Esiste una profonda identificazione tra **portico e luogo pubblico**. [...] Molte attività della sfera pubblica si sviluppano nei portici. [...] Nella nostra tradizione culturale, l'edificio pubblico vero e proprio sorge [...] a partire da uno specifico rapporto fra il muro e il portico, nel quale il portico acquista una posizione prevalente ed il muro, che identifica il nucleo interno dell'edificio, si attua come contrappunto o tema di fondo. [...] Nel tempio periptero il portico avvolge il muro che delimita il recinto della cella, costruisce un deambulatorio [...] e genera uno spazio di forma convessa. Nella stoà, il portico costruisce un percorso lineare parallelo all'elemento murario [...] quando si articolano due o più stoà, si forma uno spazio pubblico: **questa è l'origine del foro**. Allora il portico gira intorno ad un grande vuoto generando uno spazio di forma concava. [C. Marti Aris]



il foro:  
il recinto

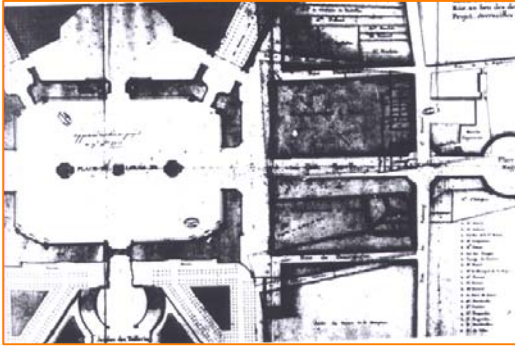




quasi concatenate a recingere lo spazio centrale. Solo il tempio di Giove è isolato rispetto agli altri. La sua posizione eccentrica è equilibrata dal vestibolo del tempio dei Lari, unico elemento che sopravanza lievemente rispetto al recinto, per chiudere prospetticamente la piazza.

Il foro è, in pratica, chiuso da un portico dorico di due piani interrotto solo sul fronte nord. Qui, conclude il perimetro uno scenografico muro, sul quale insistono il tempio di Giove e le porte d'accesso. In realtà il muro ha la stessa funzione del portico, segna un limite a partire dal quale accadono due spazi differenti: da un lato la città che si arresta, dall'altro il foro, chiuso in sé. L'effetto di chiusura dello spazio è molto marcato, anche a causa del numero ridotto di aperture verso l'esterno. Dalla lettura della pianta si verifica la precisa volontà di non portare tutte le strade che delimitano i lotti circostanti all'interno della piazza. Infatti, le vie che segnano i confini del tempio dei Lari, del tempio di Vespasiano e quello dell'Eumachia sono interrotte sul portico che la circoscrive. La strada che passa tra il Santuario d'Apollo e la Basilica, la Via dell'Abbondanza ed una stradina tangente la Curia sono ingressi secondari attraverso i quali i flussi urbani possono confluire nel foro. In realtà la loro presenza è mascherata dalla continuità del portico che, di fatto, ne annulla la presenza. Il portico arresta, in effetti, lo sviluppo del tessuto urbano, preservando uno spazio che è in primo luogo un vuoto. Questo elemento si

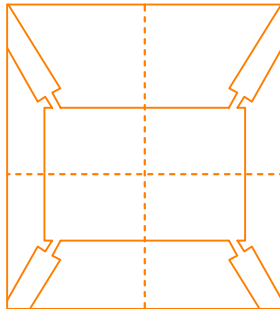




## Place de la Concorde

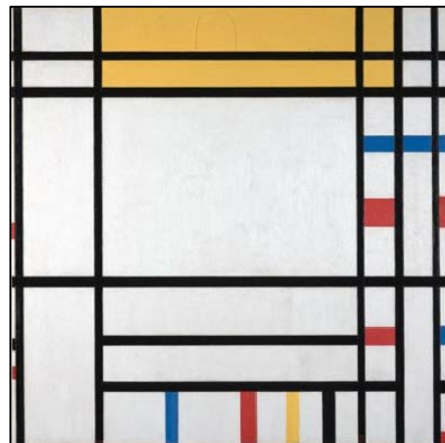
Una piazza pensata come elemento unificante del centro cittadino, la cui **sagoma**, perfettamente **geometrica**, è **sovrapposta all'esistente**

Il quadro di Mondrian è fondamentale per definire la concezione spaziale che in questa sede si tenta di precisare. Lo spazio pubblico si costruisce mediante l'iterazione di *punti*, *linee* e *superfici*. In questo caso la linea è, in assoluto, l'elemento dominante la scena: il recinto è la piazza.



Place de la Concorde, P. Mondrian 1939

Vedute della piazza, riprese da cartoline d'epoca.



In basso si mette in evidenza l'edificio che segue l'andamento del recinto: una facciata più che un volume

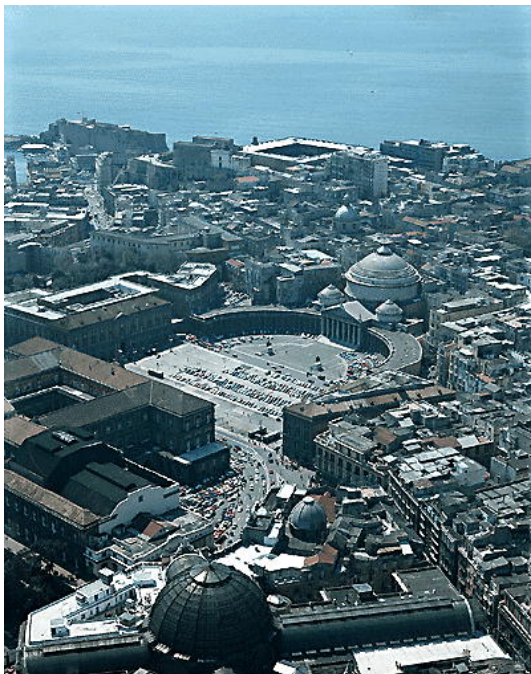


comporta come un muro, una barriera percorribile nel suo spessore. In questo modo consente agli edifici che insistono sulla piazza di non perdere la propria dimensione volumetrica. I monumenti non sono, di contro, singolarità eccezionali, pur essendo masse significative ed elaborate. Il loro valore compositivo dipende, anzitutto, dalla definizione della figura complessiva d'insieme. Non si tratta comunque della composizione di un paesaggio ma, piuttosto, della costruzione di una figura, spesso basata sulle leggi della simmetria geometrica.

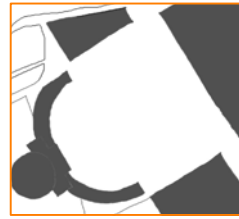
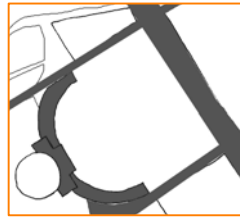
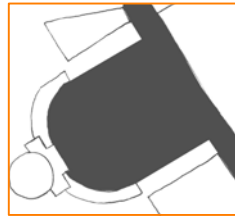
Un foro, quindi, può essere riassunto negli elementi del vuoto e del recinto: un vuoto recintato. In questo senso il foro travalica la propria condizione storica e può descrivere anche diverse spazialità. Le piazze reali o gli *square* inglesi, ad esempio, sono generati mediante un sistema di relazioni che sottende questa qualità della chiusura. Gli elementi della composizione presenti in queste particolari piazze sono, senza dubbio, il vuoto centrale e il recinto che, in questi casi, diventa un bordo di edifici. Una composizione fatta di linee e superfici più che volumi. È quanto mette in evidenza in maniera chiara la descrizione pittorica di **place de la Concord**, una celebre piazza di Parigi, fatta da Piet Mondrian nel 1939. Un dipinto che ci aiuta a precisare i materiali di cui è composta la piazza dedicata alla gloria del re. Il margine della figura che caratterizza la piazza è una linea continua, una soglia a partire dalla quale cominciano due spazi diversi: la città con il suo insieme di volumi, percorsi e superfici, e il vuoto della piazza.

Anche precisare i materiali di cui si compone un altro luogo, in cui il sistema di relazione si stabilisce tra lo stesso insieme di elementi, risulta determinante un'opera d'arte. Richard Serra, tra la fine del 2003 e i primi mesi del 2004, colloca nella **Piazza del Plebiscito** di Napoli una scultura estremamente significativa, per l'indagine sul tipo compositivo del *foro*. Attraverso l'installazione di un elemento scultoreo dalle dimensioni notevoli, uno spazio percorribile a forma di spirale, l'artista svela il significato di quel luogo: un

foro, un vuoto recintato. Dall'interno dello spazio dell'installazione, posizionata al centro della piazza, è possibile leggere unicamente le eccezioni dell'invaso in cui è posizionata. Emergono, infatti, dal profilo della spirale di lastre metalliche soltanto la cupola della chiesa di S. Francesco di Paola e l'orologio del Palazzo Reale. Le uniche 'anomalie' rispetto ad un sistema di elementi la cui altezza, praticamente omogenea, funge da scenario continuo che recinge il vuoto centrale. L'opera di Serra consiste di una complessa forma volumetrica, ricavata dalla torsione della curvatura di un'ellisse secondo un andamento a spirale. L'altezza complessiva delle lame di cui è costituita è di quattro metri, una dimensione costante capace di determinare una relazione con lo spazio circostante di tipo selettivo. Come afferma lo stesso scultore, è un'opera realizzata con il contorno e i rilievi del contesto in cui si inserisce. Il suo obiettivo è segnare questi rilievi, metterli in evidenza. Svelando le uniche eccezioni disposte in maniera simmetrica rispetto all'asse est-ovest dello spazio, l'opera chiarisce e riassume la spazialità della piazza. Gli elementi che perimetrano l'invaso sono pressoché continui, costituiscono un bordo, lungo il



quale il costruito si arresta. Nella scultura l'omogeneità e la presenza dell'elemento bordo è costituita proprio dalla continuità del foglio di metallo dall'altezza costante. Nella piazza, verso la collina, un lungo porticato raccorda le masse retrostanti: chiesa, sperone roccioso, edifici vari. Il portico attribuisce alla piazza un carattere unitario. Riesce, di fatto, ad azzerare le differenti volumetrie che

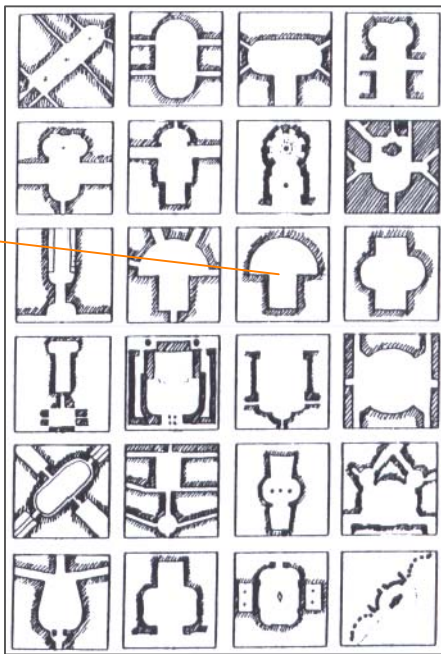


GLI ELEMENTI SONO COMPOSTI A CHIUDERE IL PERIMETRO: IL VUOTO GENERA

FARE CENTRO: IL FORO

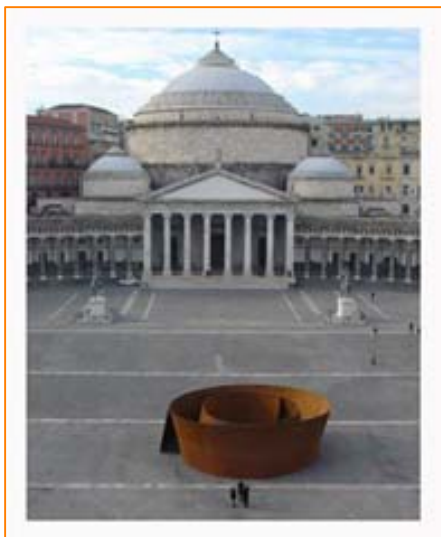


LA COSTRUZIONE DAL VUOTO: UN BUCO



Richard Serra,  
Napoli 2004,  
scultura.  
spazio chiuso e  
introverso. La  
scultura provvisoria,  
istallata per il  
periodo natalizio  
svela la qualità dello  
spazio. L'insieme è  
composto da  
relazioni che si  
generano a partire  
dal vuoto: l'interno.

il vuoto costruisce la spazialità: il porticato della chiesa si curva per assecondare l'andamento ad anfiteatro e sottolineare il ruolo di quinta scenica del palazzo reale, che chiude lo spazio. il foro è una stanza senza tetto: è un vuoto che si dilata nel tessuto.



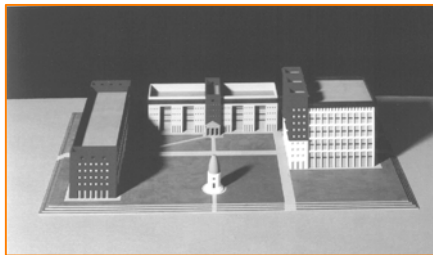


giungono su quel lato. Sul fronte opposto, la parete del Palazzo Reale conclude l'ambiente in direzione del mare. Una quinta urbana la cui presenza rimanda l'apertura dell'emiciclo verso il centro dell'invaso stesso. Gli altri margini sono costituiti dalla presenza di due palazzi che rientrano nella composizione dello spazio in quanto facciate. Si tratta, infatti, di semplici superfici che sottolineano il bordo del vuoto. Contengono la forma planimetrica dandole una dimensione. La Piazza del Plebiscito è, in sostanza, un recinto spaziale. Gli accessi, posizionati in modo simmetrico rispetto alla figura planimetrica, creano una circolazione perimetrale, non di penetrazione. La presenza di questi 'ingressi', rimanda lo spazio verso il centro, creando un ennesimo filtro-bordo, non un anello di congiunzione con l'esterno. Il centro è da preservare, ancora da conquistare. Si tratta di una sorta di piazza d'armi, all'interno della quale nemmeno le statue equestri del Canova riescono a creare una dimensione abitabile. Si tratta di un foro, un buco vuoto all'interno del tessuto, un'alterità sul cui margine si arresta il costruito.

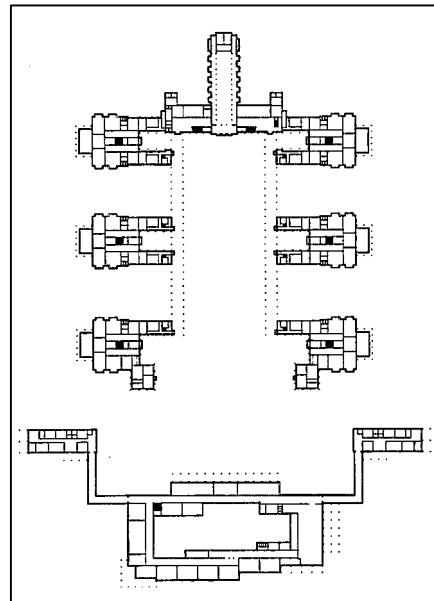
In un certo senso il *foro* rappresenta la forma di spazio pubblico che caratterizza gli spazi 'tradizionali' della città della storia. Ad esempio dal manuale di Stübben, *der Städtebau*, del 1890, l'autore stabilisce una relazione tra città e luoghi collettivi, tra struttura formale e alcuni suoi elementi. Nella descrizione delle piazze, intese come spazio pubblico per eccellenza (effettivamente nella città dell'Ottocento questa affermazione può valere), si sostiene che bisogna esaminare i contorni e la natura del perimetro perché compattezza del fronte e l'equilibrio dei varchi consentono ad un luogo di essere una piazza. Quindi un luogo chiuso e recintato.

Alcune immagini, utili a raccontare di come la concezione spaziale sottesa a questi luoghi (tutti prevalentemente pubblici) sia riassumibile nell'immagine del *foro*. Spazi per lo più chiusi dalla successione di una serie di edifici, posti a recintare una zona centrale.

Uffici Disney, Florida 1991,  
A. Rossi



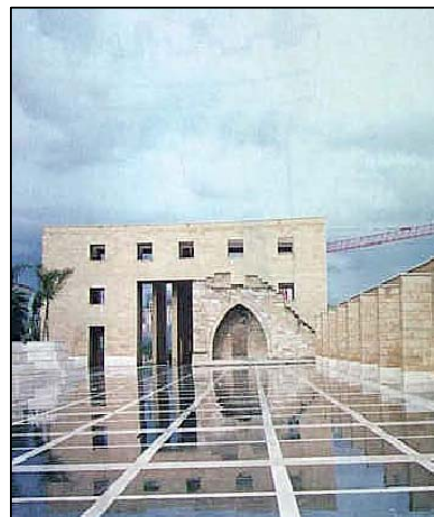
Scuola con Internato, Dresda  
1925, H. Tessenow



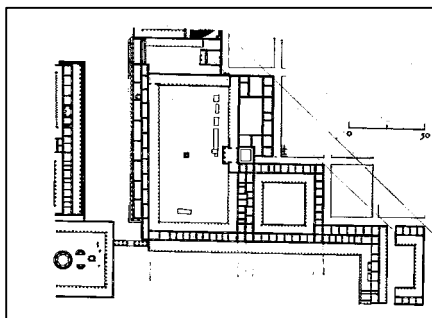
piazza del Campo, Siena.



Piazze a Gibellina, 1995,  
F. Purini, L. Thermes



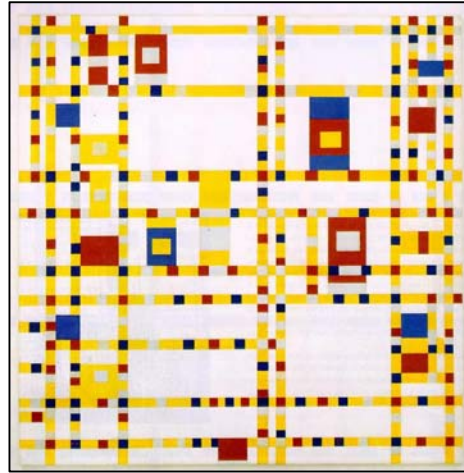
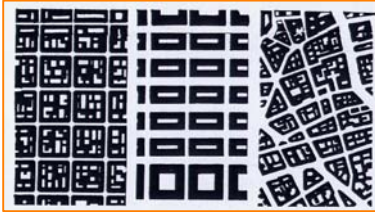
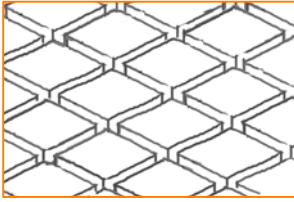
agorà di Mileto, V secolo a. C.



## **Lo spazio dell'estensione: il Tessuto**

Il tessuto è, prevalentemente, un'infrastruttura di percorsi, aperta e ortogonale. Teoricamente essa può essere riempita nei modi più svariati da edifici, anche se, in realtà, l'ordine geometrico della trama condiziona la forma delle architetture, disposte in successione. La struttura di questo tipo di insediamento consiste, in linea generale, nella ripetizione di alcuni elementi, strade dalla sezione costante incrociate ortogonalmente e volumi proporzionati da queste intersezioni. Si tratta di una forma senza centro né confini. Un sistema di misura della 'parte', in cui il rapporto tra il pieno e il vuoto è assolutamente a favore del costruito. Il vuoto rappresenta il mezzo attraverso il quale si determina la dimensione del pieno, una sorta di incisione. In questo modo si stabilisce un ritmo costante basato sulla ripetizione. In realtà, la ripetizione in sé non impone un rapporto rigido tra pieni e vuoti. Mediante l'iterazione del sistema, infatti, il vuoto determina la misura del potenziale pieno, ma nulla vieta l'interruzione del rapporto pieno-vuoto.

In effetti, il perimetro individuato dal 'solco' del vuoto, può non essere occupato da un volume. In questo caso, il vuoto si espande e il ritmo di successione tra percorsi e lotti costruiti incontra una pausa, ma il senso dello spazio non varia. Fisicamente, il tipo del *tessuto*, concretizza un processo di iterazione di parti simili che nel loro susseguirsi neutralizzano le qualità dello spazio. È, infatti, un luogo in cui avviene la perdita di gerarchie spaziali e volumetriche riconoscibili. Si tratta di una forma in cui gli elementi principali sono essenzialmente il vuoto e il pieno: due sistemi che si incontrano, mantenendo un proprio peso specifico, senza che un elemento determini la presenza dell'altro. Recinto, attraversamento e temi progettuali quali la



Broadway boogie-woogie,  
Mondrian 1941

«come a **Mileto**, il suo carattere afocale ed isotropico genera una **valorizzazione dello spazio pubblico**, nel quale tutti ed ognuno dei punti che lo compongono possiedono un'identica valenza. Viene così a configurarsi il supporto fisico di una qualità fondamentale del fenomeno urbano: la simultaneità» [F. Espuelas]



Matera



Tigmad, pianta

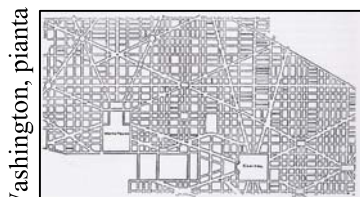


Mileto, pianta

città da tre milioni di  
abitanti, Le Corbusier



Barcellona, pianta



Washington, pianta

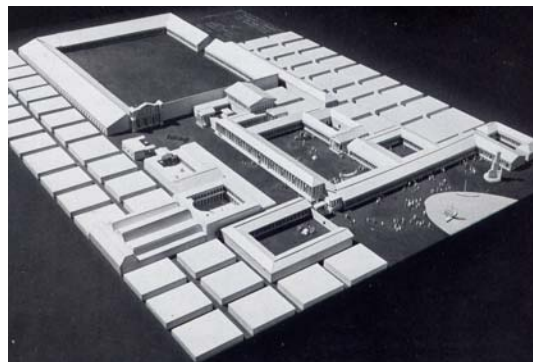


centralità o il limite sono generati dalla relazione tra questi due componenti, il cui rapporto si genera nell'iterazione di un ritmo fatto di masse e superfici libere.

Il *tessuto* costruisce una spazialità sostanzialmente isotropa.

La struttura di una parte urbana così definita, si riconosce nella propria omogeneità. Un'uniformità di elementi e ritmi mediante la quale si stabilisce la misura della parte. Questo sistema individua un luogo in cui:

Come a Mileto, il suo carattere afocale ed isotropico genera una valorizzazione dello spazio pubblico, nel quale tutti ed ognuno dei punti che lo compongono possiedono un'identica valenza. Viene così a configurarsi il supporto fisico di una qualità fondamentale del fenomeno urbano: la simultaneità<sup>1</sup>.



Mileto, II secolo a. C.

La ripetizione in sé, in quanto atto e ritmo conseguente, costituisce quindi la forma dello spazio. Una forma che, perché individuata attraverso un processo di iterazione, potrebbe teoricamente essere infinita. Il suo limite, se non è

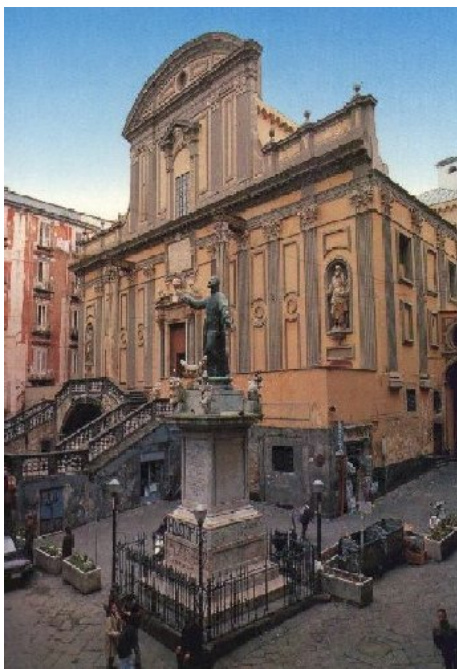
precisamente segnato (come nelle città di fondazione greca) è, di fatto, costituito dall'interruzione del sistema. Il limite, in questo senso, non esiste.

Per analogia formale, questo sistema si riferisce, ovviamente, alla pianta ippodamea: un reticolo che non è lo strumento di un agrimensore ma piuttosto un metodo di conformazione urbana. Un tracciato ordinatore che costituisce la pianta di molte città a partire dal VI secolo a. C., in Asia minore come in Grecia o nella Magna Grecia, e che, secondo una diffusa tradizione

---

<sup>1</sup> F. Espuelas, *op. cit.*, pp. 59-60.

peraltro mai provata, risale alle riflessioni di Ippodamo da Mileto<sup>2</sup>. Una pianta costituita dalla iterazione del rapporto tra due elementi: strade ortogonali dalla sezione uniforme e blocchi dalla dimensione proporzionata (altezza x profondità del lotto). La strada, capace di tutte le qualità urbane di luogo pubblico, non è considerata, certamente già a Mileto, come luogo residuale a servizio dell'edificato, bensì come entità autonoma e indipendente. Il sistema si compone di un rapporto pressoché stabile tra vuoti e pieni (strade e volumi): laddove il pieno non occupa lo spazio che gli spetta, il vuoto espande la sua sezione, ma risulta come un negativo. Manca il lotto: il blocco è saltato. In questa maniera si costruiscono le piazze pubbliche e i luoghi sacri per la disposizione dei templi. Schematicamente si tratta, dunque, di una modulazione in un certo senso incentrata sull'isolato tipo, con la possibilità di adattare il modulo a servizi ed attrezzature richiedenti superfici maggiori<sup>3</sup>. La **piazza San Gaetano** di Napoli è, a



riguardo, un esempio indicativo. La trama dell'antica Neapolis, un tessuto ottenuto attraverso l'iterazione di cardì e decumani, in prossimità della piazza (nei pressi del mercato) subisce una variazione. Il vuoto in realtà accoglie una serie di elementi che, di fatto, segnano il perimetro del lotto che avrebbe dovuto essere 'pieno' ma in realtà è sgombro. Sottolineando l'incrocio della trama, prolungando la direzione delle strade, la piazza si

<sup>2</sup> Cfr. M. Coppa, *Storia dell'urbanistica dalle origini all'Ellenismo*, Feltrinelli, Milano 1968.

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*.



## Quartieri Spagnoli



LAFRERY, 1566



pone come un crocevia che, sul piano orizzontale, ridisegna le giaciture del lotto. Una superficie che teoricamente denuncia, attraverso l'allineamento degli elementi che la compongono, le direzioni della trama, le misure, i rapporti della parte omogenea.

Dunque, l'iterazione stabilisce la misura della parte omogenea e, qualunque sia il luogo sul quale il tracciato viene segnato, il rapporto tra le parti resta invariato: la relazione tra gli elementi rimane la stessa e non subisce deroghe logiche. La topografia del sito, infatti, è un fattore rispetto al quale il tessuto non opera adattamenti: nemmeno se si tratta di una collina o dell'apertura di una baia. I **quartieri spagnoli**, sempre a Napoli, costruiti per volere di don Pedro da Toledo nel Cinquecento, sono forse un esempio banale ma in ogni modo indicativo. Il tracciato geometrico permette di dividere e suddividere tutti i luoghi da 'fondare' in maniera semplice e pratica. Per questo motivo l'espansione a nord della via Toledo utilizza questo principio costruttivo. Il sito è trattato come se fosse in piano, in questa maniera sono le architetture che raccordano i dislivelli e le strade si piegano diventando scale. Il sistema logico di rapporti tra pieni e vuoti in realtà non cambia, lo spazio è determinato da un sistema di relazione tra masse, superfici e percorsi del tutto identico a quello che si sarebbe stabilito se l'area di intervento fosse stata pianeggiante. La regola di strutturazione formale è la stessa che si esibisce in maniera trasparente a Tigmad, in Algeria, o nella stessa città di Mileto da cui si è partiti: gli elementi dell'insieme mutano lievemente la propria forma ma non il proprio significato nell'ambito della composizione.

Questo sistema ha avuto, nel tempo, molta fortuna soprattutto per la fondazione di nuove città, oltre che per la divisione dei campi<sup>4</sup>. In questo che

---

<sup>4</sup> La partizione del suolo secondo una griglia ortogonale è, di fatto, l'impianto maggiormente utilizzato nelle colonie. Non avendo tempo per studiare le particolarità del sito, i coloni effettuavano una ripartizione rapida, per mezzo che consentiva anche una divisione pressoché



potrebbe quasi essere definito un ‘metodo di pianificazione’, la strada diventa un elemento significativo dell’insieme urbano, catalizzatore della dimensione pubblica.

Basti pensare all’attenzione per il *tessuto* nelle sperimentazioni ottocentesche, per mezzo delle quali la città moderna è completamente ridisegnata. Un tessuto urbano, a Parigi come a Barcellona, solcato da strade, luoghi pubblici e di controllo che ri-tracciano la città<sup>5</sup>. Non è una gimcana tra edifici posizionati in maniera irregolare, quanto, piuttosto, un vero e proprio sistema, capace di condizionare la forma del costruito. Le vie hanno, di fatto, un’esistenza autonoma ed assolvono ad un ruolo di coesione sociale di estrema importanza<sup>6</sup>.

Il *tessuto* è, pertanto, il simbolo di un tipo per cui l’insieme architettonico si iscrive dentro una rete più o meno regolare, disegnata dal rapporto equilibrato tra un sistema lineare di vuoti (le strade) e una ‘teoria’ di pieni (i lotti). Il pieno si interseca con il vuoto, che nella sezione costante assolve una funzione di luogo pubblico continuo e diffuso. La ripetizione di una concezione spaziale del genere è, comunque, incredibile, nel senso che produce, nonostante la propria logica apparentemente costrittiva, una varietà di fenomeni sorprendenti.

---

equa dei lotti. Questo sistema è stato utilizzato, ad esempio, non solo dai Romani per colonie e campi di battaglia ma, molti secoli dopo, anche dagli Spagnoli nelle terre del Nuovo Mondo. Questo tipo di impianto ha avuto molto successo nell’America del Nord dove, dopo un utilizzo europeo di oltre venti secoli, gli urbanisti hanno cominciato ad usare una disposizione simile per tracciare le città di nuova fondazione come Filadelfia, Savannah etc. Cfr. P. Lavedan, *Histoire de l’urbanisme. Antiquité et moyen age*, Laurens, Parigi 1926.

<sup>5</sup> Non essendo questa la sede adatta per riprendere il valore di interventi urbani quali quello di Haussmann o Cerdà, si rimanda a P. Panerai, J. Castex, J. Depaule, *Isolato urbano e città contemporanea* (1980), Clup, Milano 1981; A. A. V. V., *Le città capitali del XIX secolo*, Officina, Roma 1975.

<sup>6</sup> Cfr. L. Mumford, *La città nella storia*, Bompiani, Milano 1967, in particolare il capitolo: *Il periodo ellenistico: assolutismo e civiltà*, pp. 238-265.

Il *tessuto*, in quanto forma astratta, senza centro né limiti, rappresenta, ad esempio, essa stessa un centro.

In un certo senso, numerose trasformazioni subite dalla città nell'ultimo secolo, quali la monofunzionalizzazione delle aree o la pedonalizzazione dei centri storici (con la loro conseguente trasformazione in luoghi di svago -una sorta di musei a cielo aperto-) pongono, di fatto, un differente rapporto con la questione del centro. Il *centro*, infatti, non è interno o latente ad una forma ma è in sé forma centrale, il che significa che va letta in relazione ad altro, ad un esterno di riferimento: si tratta di sistemi di posizioni. In questo senso, il *tessuto*, quindi l'astrazione di un sistema di rapporti tra pieni e vuoti, può riassumere il centro storico di una città, mono-funzione turistica e commerciale. Una parte riconoscibile, dalle qualità architettoniche e sociali piuttosto omogenee. In questo caso il *tessuto* diventa la forma di un luogo misurabile, al cui interno sussistono caratteristiche simili. Una 'parte urbana



Matera

riconoscibile', che entra in rapporto dialettico con la dimensione della città nel suo insieme. Il *tessuto* riassume così, nella sua forma, ciò che è accaduto all'inizio degli anni novanta del secolo scorso al maggior numero delle

città del nord Europa (e non solo), dove si lavorò alla trasformazione dei centri storici, in un primo momento pedonalizzandoli (il che, inevitabilmente, ha comportato una delimitazione dello spazio omogeneo da pedonalizzare, misura di uno spazio omogeneo) e conseguentemente uniformando l'uso



**Gibellina, il Cretto di Burri, 1985**



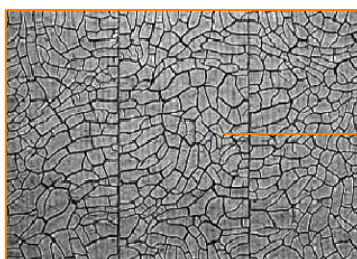
Il cretto misura una superficie omogenea, il vecchio centro storico, e pietrifica la memoria in un'opera d'arte: un centro storico museificato come pietra d'arte.



La città nuova.



il tessuto e la natura



il tessuto : la lava



dello spazio. Il centro storico della città diventa così la piazza di una realtà più vasta, in continuità con altre parti differenti che compongono i territori urbani, verso cui tendono turisti, abitanti delle 'periferie', etc. La qualità della spazialità pubblica è, in questo caso, rintracciabile nella diffusione del sistema, nel comportamento a fluido che diffonde una modalità simile dell'utilizzo dello spazio.

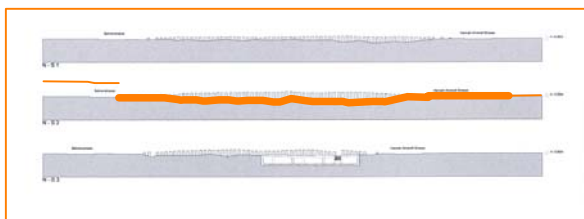
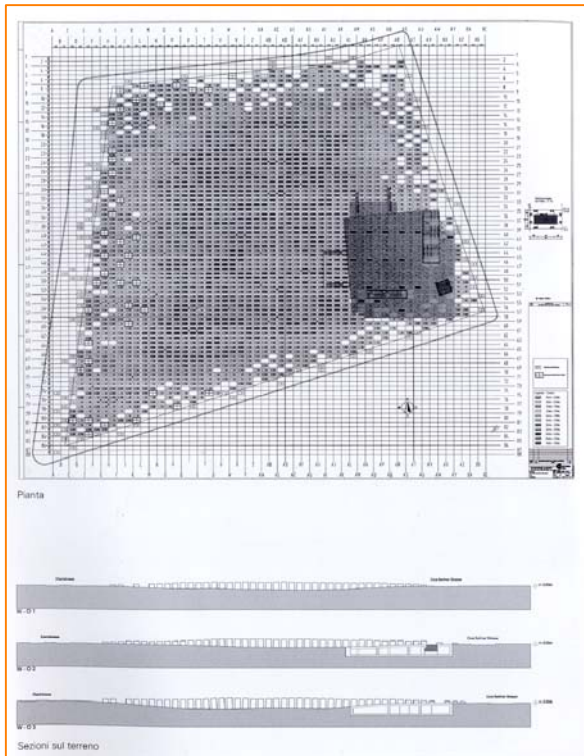
L'astrazione che prende forma, si concretizza nel **Cretto** di Gibellina realizzato nel 1985 da Burri<sup>7</sup>: un tessuto urbano distrutto dal terremoto e ricostruito nella scultura dalla dimensione titanica. Calcando i lotti preesistenti, il Cretto restituisce solo i rapporti volumetrici di un centro storico che non c'è più, riportando fedelmente i pieni e i vuoti della città distrutta. È una scultura a scala urbana, una memoria monumentale, un luogo pubblico. Il *tessuto* si manifesta, quindi, come rapporti tra pieni e vuoti, dove il pieno è nettamente il materiale urbano prevalente, e l'omogeneità anche funzionale, della parte stabilisce il limite, la misura e la forma del luogo. La scultura diventa una sorta di piazza, un luogo in cui stare, muoversi: la parte omogenea (il centro storico) è in questo caso museificato in maniera evidente, eccessiva. Un tessuto-scultura che diventa memoria e luogo insieme.

Il tema della memoria è presente anche in un altro intervento, più recente, ascrivibile a questo sistema spaziale. È il **Monumento in memoria dello sterminio degli ebrei in Europa**, realizzato da Peter Eisenman a Berlino tra il 1998 e il 2005. In questo caso si tratta di un vero e proprio monumento, un 'mausoleo' per ricordare e celebrare la morte.

---

<sup>7</sup> Burri, ricoprì i ruderi della vecchia Gibellina con una colata di cemento bianco lasciando però inalterato l'impianto viario. Il risultato è un'opera grandiosa che conserva la memoria dei resti che la natura avrebbe altrimenti inghiottito con il passare degli anni. Grossi blocchi di cemento ricoprono più di 100mila metri quadrati, cioè gran parte dell'abitato distrutto dal terremoto nel 1968.

## Monumento in memoria dello sterminio degli Ebrei in Europa, 1998-2005



L'architettura è questione di tombe e di monumenti, diceva l'architetto viennese Adolphe Loos all'inizio del XX secolo. [...] la vita umana si può commemorare con un sasso [...] la semplicità di quest'idea ha avuto fine con l'Olocausto. [...] Il monumento cerca di presentare una nuova idea di memoria. Il passato si può conoscere solo attraverso la sua manifestazione nel presente. ( P. Eisenmann)

L'architettura è questione di tombe e monumenti, diceva l'architetto viennese Adolf Loos all'inizio del XX secolo. Intendeva dire che la vita umana si può commemorare con un sasso, una lastra di pietra, una croce o una stella. La semplicità di quest'idea ha avuto fine con l'Olocausto e Hiroshima e i meccanismi di morte di massa<sup>8</sup>.

Per questo motivo il monumento si impegna nel presentare una nuova idea di memoria collettiva, lontana dalla nostalgia e dalla retorica economica della celebrazione. Eisenman, difatti, scrive:

Proponiamo che il tempo del monumento, la sua durata, sia diverso da quello dell'esperienza e della comprensione umana. Il monumento tradizionale si capisce per il suo immaginario simbolico, per quello che rappresenta. Non lo si capisce nel tempo ma in un istante nello spazio; viene visto e capito contemporaneamente. [...] In questo monumento non c'è scopo, non c'è fine. Non si tratta di riuscire ad entrare o uscire. [...] Qui il passato si può conoscere solo attraverso la sua manifestazione nel presente<sup>9</sup>.

Questa è la premessa concettuale che determina un luogo significativo e complesso, concepito non come un oggetto da contemplare, ma, al contrario, da vivere. L'insieme occupa una superficie di circa 20000 metri quadrati e non è pensato, assolutamente, come uno spazio celebrativo; è, invece, un luogo della città nel quale si inciampa, che va attraversato, vissuto come una qualunque altra parte di Berlino. Non ha confini, la sua misura è data dall'omogeneità dell'architettura e da una serie di strade che fanno da tramite fisico con gli altri isolati. Il memoriale riesce ad essere un monumento non monumentale, un pezzo qualunque di città, un tessuto di strade in cui è possibile passare una persona per volta, dove sprofondare per scomparire sotto le steli di quattro metri dove avviene il processo di *memoria viva*, come

---

<sup>8</sup> P. Eisenman, *op. cit.*, p. 152.

<sup>9</sup> Ivi, p. 154.



direbbe Marcel Proust, memoria presente e scevra da nostalgia per un passato ricordato. Fisicamente il complesso è costituito da una griglia di *steli-tombe-*



*pilastrì*: un sistema apparentemente stabile e rigido che nella realtà è soggetto ad una serie di impercettibili fluttuazioni. In sostanza, Peter Eisenman compone il tessuto cittadino senza museificare l'indimenticabile.

La pianta è impostata su una rigida struttura (il *tessuto*) formata da circa 2700 blocchi di cemento, ognuno dei quali è largo 95 centimetri e lungo poco più di 2 metri. In verticale questi elementi sono blocchi apparentemente uguali, la cui altezza, in realtà, non è fissa. È come se il complesso realizzasse un doppio suolo, uno da percepire ad una distanza e l'altro da percorrere. Le steli hanno elevazioni differenti che variano dai quaranta centimetri fino a raggiungere quattro metri, in questo modo il complesso si percepisce a distanza come fosse un disegno della linea di terra. Un andamento del piano di posa 'oscillante', fatto di dune, cunette e avvallamenti. Solo avvicinandosi è possibile capire che ciò che appare un trattamento superficiale è, invece, un progetto di suolo: una figura tridimensionale. Passando tra i volumi delle steli si sprofonda in un labirinto, la cui *quota zero* è un piano continuo pieno di depressioni, rialzi, fenditure. Un luogo abitabile, attraversabile, il cui suolo è scosso da lievi oscillazioni di quota.

Se fosse stato un monumento tradizionale, sarebbe stata semplicemente una parte urbana da osservare; diventa invece un luogo da vivere, in cui stare, uno spazio pubblico capace, per di più, di sollecitare il piano emotivo. Il suolo non ha un andamento lineare ma precipita, ondeggia, fluttua, come potrebbe accadere ad un suolo naturale o ad una parte di città. L'insieme è

inoltre dotato di una zona visitabile sottostante, dove è custodito il Centro Documentazione, concepito in modo da non dare il minimo disturbo al memoriale. Il piano ondeggiante tra le steli è il soffitto del centro, nell'intradosso del quale i volumi ripetuti nel campo si proiettano in una copertura a cassettoni.

Il memoriale costruisce un nuovo suolo che non è solo una superficie, è uno spazio tridimensionale, un tessuto percorribile in tutte le direzioni, una sorta di città nella città, di città della morte, nella quale è possibile sostare, ricordare e giocare.



Città della Cultura della Galizia

Nell'architettura di Eisenman questa tipo di articolazione spaziale, riconducibile alla figura di una griglia di pieni e di vuoti, ritorna spesso anche se con effetti formali e spaziali notevolmente differenti. Basta pensare alla **Città della Cultura della Galizia**, in corso di realizzazione a Santiago de Compostela, in Spagna, una

figura al limite tra la tipologia insediativa del *tessuto*, alla quale ricorre per il sistema a griglia (pieno/vuoto), e la *villa*, la cui concezione spaziale, come si vedrà, si basa precisamente sul rapporto figura-figura.



## Lo spazio dell'aggregazione: Il palazzo

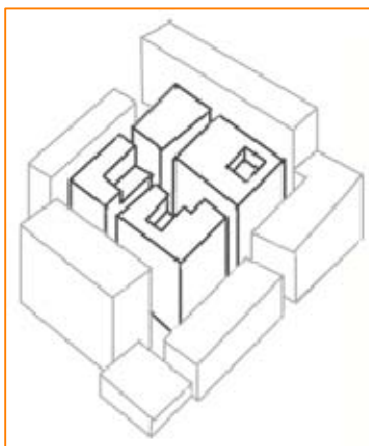
Partendo dall'ipotesi che un luogo pubblico sia riconducibile in prevalenza ad una superficie libera, diversamente aperta, e si è giunti, inoltre, a dimostrare che può essere conformato dalla successione di volumi e di spazi liberi, in vario modo composti tra di loro. In altri termini, le qualità dello 'spazio pubblico' possono essere rintracciate in aggregati parzialmente unitari, la cui specificità è dettata proprio da una alternanza di pieni e vuoti. È possibile, dunque, individuare parti urbane costituite da una concatenazione incontrollata di fabbricati, atri, slarghi e volumi, il cui insieme è riconducibile ad un luogo unitario e la cui dimensione risulta, ancora, di carattere prevalentemente pubblico.

Nel caso del *tessuto*, la parte così identificata trova la propria misura nella sequenza di un sistema ritmico di alternanza, il cui limite coincide con l'interruzione di tale successione; nell'insediamento che può essere ricondotto alla figura del *palazzo*, invece, la combinazione e i rapporti tra volumi e superfici libere si esplica in modo completamente diverso.

Una delle principali caratteristiche che qualificano questa forma urbana è sì la continuità tra spazi chiusi e aperti ma, in questo caso, connessi in una composizione di interno ed esterno, concentrata in un agglomerato riconducibile ad un'unità. Si tratta, in altre parole, di una combinazione di elementi che, di fatto, si comporta come una città<sup>10</sup>. Il Palazzo si immedesima

---

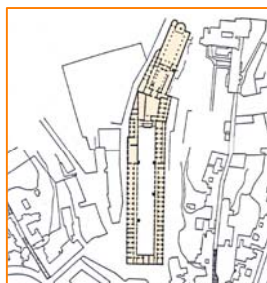
<sup>10</sup> Questa forma dello spazio risulta essere affine allo *spazio della connessione* individuato da R. Lucci nella catalogazione dei luoghi collettivi. In quest'ultimo caso l'identificazione dello spazio avviene riconoscendo come carattere dominante soprattutto la connessione tra differenti edifici, aggregati insieme. In questa sede, al contrario, il palazzo rappresenta una figura della chiusura, per la quale la successione tra spazi aperti e chiusi determina un rapporto con



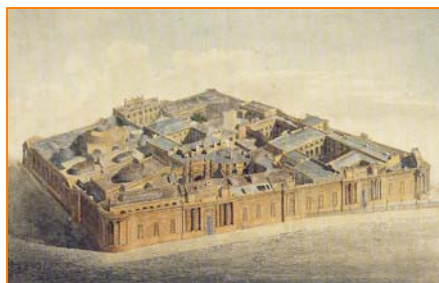
Un sistema articolato di pieni e di vuoti,  
riconducibile ad una figura unitaria



Spalato

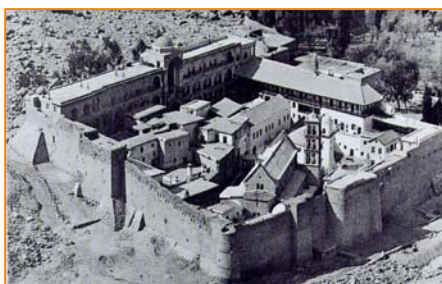


San Gennaro dei Poveri,  
Napoli

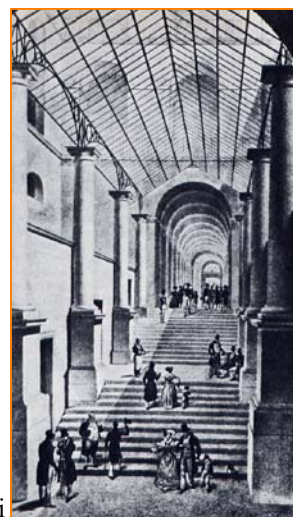


Bank of England, Londra

Monastero di S. Caterina, Sinai

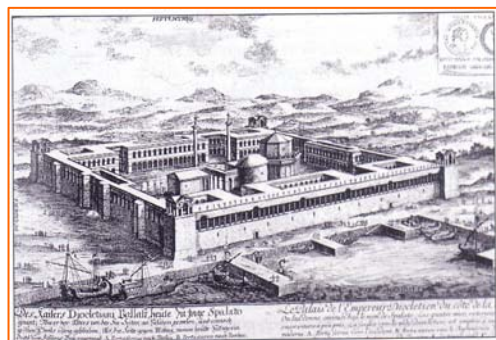


Palazzo San  
Giacomo, Napoli



con la realtà urbana, e pertanto, le modalità di successione e combinazione delle proprie parti seguono ragioni analoghe a quelle che si determinano nella combinazione di un brano di città. All'interno di queste strutture gli elementi dell'architettura – i portici, le gallerie, ecc.- diventano spazi urbani, vere e proprie strade e piazze. Dal punto di vista della figura, ovvero della semplificazione dei rapporti di posizione tra le parti che lo compongono, si tratta di un sistema di relazioni formali diametralmente opposto a quello del *tessuto*: questo sistema si identifica, infatti, con una forma precisa, bloccata in un limite chiaro. Di contro la sua composizione interna vive di un'altra dimensione capace di ampliare il significato della forma. Le superfici libere, allora, si convertono in elemento generatore ed ordinatore della struttura dell'insieme, il cui margine è chiaramente riconoscibile. Si tratta di una forma che costituisce, in un certo senso, il negativo del *foro*: è come se, in questo caso, il recinto fosse un vuoto e il centro non una superficie libera ma, al contrario, costituito da una serie di elementi di differente sostanza, connessi in vario modo mediante il 'collante' del vuoto.

Il riferimento più emblematico di un insieme riconducibile a questo principio insediativo è il **palazzo di Diocleziano**, costruito dall'imperatore romano a Spalato, in Croazia, nel IV secolo d.C. In maniera estremamente precisa, si offre, difatti, come esempio per riflettere su una spazialità



complessa eppure ascrivibile ad una forma conclusa. Una costruzione costituita da molti edifici ed elementi architettonici, capace di comprendere, per la sua notevole dimensione, tutte le sedimentazioni storiche e

---

l'esterno di tipo esclusivo. Il *palazzo* dà, in primo luogo, la misura ad una parte omogenea, che in modi differenti si chiude verso l'esterno (Cfr. R. Lucci, op. cit).



## Palazzo di Diocleziano a Spalato

La trasformazione degli spazi  
avviene in senso urbano

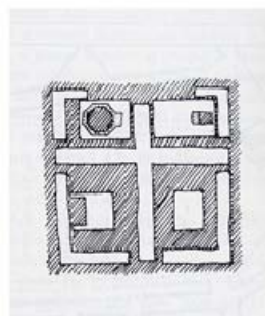
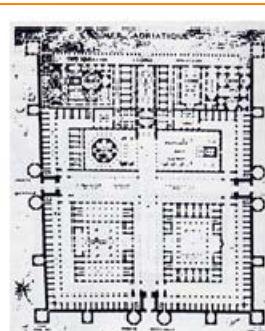


un palazzo: la città

rapporto tra vuoti e pieni: equilibrio



Un grande edificio che  
diventa città e trasforma  
i suoi caratteri interni in  
caratteri urbani,  
dimostrando la ricchezza  
infinita delle  
trasformazioni  
analogiche  
nell'architettura quando  
questa opera su forme  
precise





architettoniche esistenti e, allo stesso tempo, di contenere molteplici dimensioni scalari. Articolato in una quantità enorme di luoghi, ognuno con la propria specificità, diventa lo spazio in cui la composizione delle parti



concorre alla definizione della figura complessiva unitaria: il *palazzo*.

A Spalato, gli elementi di cui è composto il complesso si sono trasformati, nel tempo, negli edifici di una successiva trama urbana, ma l'insieme è rimasto il grande palazzo

che connota l'intera città. Un grande edificio che diventa città, quindi, e trasforma i suoi caratteri interni in caratteri urbani, dimostrando la ricchezza infinita delle trasformazioni analogiche nell'architettura quando questa opera su forme precise. *L'edificio è analogo alla città*. La trasformazione degli spazi avviene in senso collettivo, in senso urbano.

Il palazzo di Diocleziano, immenso, è insieme città, palazzo di governo, villa e residenza imperiale, accampamento e caserma: è un insieme compatto di edifici in cui si concentrano tutte le funzioni del potere e del potere vuole essere l'immagine grandiosa, anche se in realtà, racchiudendolo nelle sue mura fortificate, ne rivela la debolezza e la precarietà<sup>11</sup>.

Nella sua concezione è scritto un valore simbolico: l'imperatore voleva che il palazzo fosse l'immagine grandiosa del potere. In questo modo diventa, per dimensione e ambizione, una parte capace di dare misura all'intera Spalato. Nel IV secolo era, indubbiamente, la città e il suo cuore, oggi rappresenta il suo centro storico, quindi anche la sua memoria. In un certo senso è come se il palazzo *riassumesse* la città.

---

<sup>11</sup> G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, cit., p. 155-57.

Dal punto di vista fisico, la forma dell'insieme non instaura con il contesto un rapporto dialettico equilibrato. Entra, infatti, in relazione con il situazione circostante attraverso precise e puntuali aperture, le porte. In questo senso non si compromette minimamente: non consente che l'esterno entri a modificare delle disposizioni inevitabili. Si comporta, in sostanza, come un recinto. In questa maniera, esclude ciò che è al di là della delimitazione, pur influenzando enormemente la forma urbana nel suo insieme. Di fatto, la città si rapporta a questo immenso corpo, senza che avvenga una risposta formale equivalente, dal palazzo verso la città.

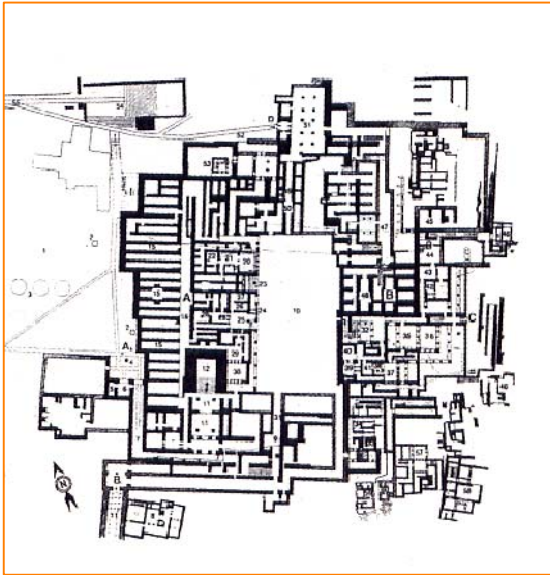
All'interno del *Palazzo* possono accadere delle trasformazioni di senso e di spazi, ma, difficilmente, ciò che accade all'interno delle mura si riflette sull'ambiente circostante, per il quale rappresenta, in ogni modo, una parte unitaria, riconoscibile<sup>12</sup>. In un certo senso, rappresenta anche un'unità di misura, nel senso che, accogliendo numerose strade e vie, è un luogo d'attraversamento oltre che di stanzialità, e in questo modo delinea la dimensione di una parte omogenea.

È possibile riconoscere caratteristiche spaziali simili a quelle fin qui descritte nel **palazzo di Cnosso** a Creta, meraviglioso esempio di architettura dell'epoca Minoica Neopalaziale (1750-1400 a. C.). Il palazzo di Diocleziano e il mastodontico complesso cretese sono riconducibili alla medesima concezione spaziale, poiché, come si dimostrerà, traducono in realtà una simile disposizione logica degli elementi.

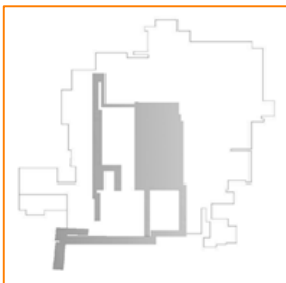
La descrizione che Giulio Carlo Argan fa dei palazzi minoici è utile per riconoscere e nominare i materiali caratteristici della costruzione di Cnosso:

---

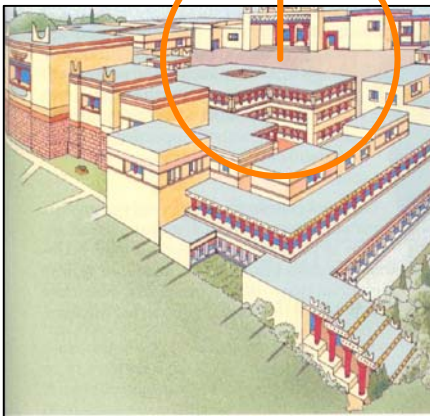
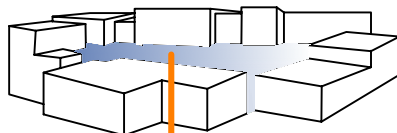
<sup>12</sup> A Spalato il palazzo costituisce, addirittura, il centro storico della città. Rappresenta il luogo a partire dal quale ha origine lo sviluppo urbano. L'insieme ha mantenuto, in ogni modo, il proprio carattere singolare, di elemento unitario, rispetto alla dimensione del tessuto urbano.



## Palazzo di Cnosso a Creta



il vuoto: la piazza centrale



ricostruzioni del palazzo



il sistema dei percorsi parte dal centro della piazza: un andamento centripeto e labirintico

I palazzi non avevano cinte fortificate; sorgevano su alture vicino al mare modellandosi sul declivio del colle con un succedersi di terrazze e gradinate; gli ambienti erano raggruppati intorno a grandi cortili; i vestiboli e le sale maggiori avevano pilastri di pietra o di legno ristretti (rastremati) verso il basso. Oltre ad ambienti di rappresentanza, v'erano luoghi destinati alle altre funzioni di governo, agli spettacoli e ai giochi ginnici, magazzini e laboratori. Il palazzo era il centro vitale [...] <sup>13</sup>.

Si comprende che si tratta di un complesso articolato, i cui elementi (terrazze, gradinate, ambienti, vestiboli, sale) sono composti intorno ad un cortile (o piazza centrale). Una superficie libera che non è solo il centro, ma rappresenta anche l'origine dell'insieme. Il *grande cortile* ha, infatti, una dimensione maggiore rispetto a quella degli altri spazi, aule e sale, ed inoltre è il solo elemento che non si ripete nella composizione dell'insieme. Inoltre, «il protagonismo nell'ordine formale di questo spazio è esclusivo, dato che esteriormente non è presente un muro che ne segnali figurativamente il perimetro» <sup>14</sup>.

Il palazzo di Cnosso ha una estensione di circa 15.000 mq, il patio rettangolare costituisce anche il centro geometrico dell'insieme, dal quale partono stradine e corridoi, scoperti e coperti, mediante cui avvengono gli spostamenti e i collegamenti tra le parti dell'organismo. Il patio funziona da nodo centrale, capace di smistare, orientare e connettere tutti i luoghi del complesso. Da qui, infatti, partono percorsi, sale, gallerie, attraversamenti e tutto quanto costituisce questo mastodontico insieme. In un certo senso nell'architettura del palazzo di Cnosso, come del resto accade per tutti i palazzi minoici che il tempo ha risparmiato, l'organizzazione spaziale risponde ad un andamento sostanzialmente centrifugo. L'edificazione, infatti,

---

<sup>13</sup> G. C. Argan, *Storia dell'Arte italiana*, cit., p. 22.

<sup>14</sup> F. Espuelas, op. cit., p. 117. «Sembra appurato che il Palazzo non fosse solo la residenza del principe, ma anche centro produttivo, che ospitasse funzioni amministrative ed avesse carattere di spazio pubblico» (ibidem).



si dispone a partire dal baricentro, seguendo criteri funzionali, di orientamento e rispettando l'andamento orografico. Il palazzo è costituito da volumi di diverse dimensioni e vuoti gerarchicamente sottomessi a quello centrale.

Il patio minoico stabilisce una relazione dialettica con l'insieme della costruzione. Nel caso di Cnosso questa relazione si incrocia con l'archetipo del labirinto<sup>15</sup>.

A Creta, il palazzo che costituisce sostanzialmente tutta la città, è riconducibile nel suo insieme ad uno spazio pubblico: non solo una porzione, ma la concatenazione dei diversi elementi, rappresenta la misura della parte. Il suo limite è, anche in questo caso, non tanto un muro o un confine netto, ma un vuoto: oltre l'aggregato residenziale, il nulla.

La figura del *Palazzo* è, in sostanza, riconducibile ad un'alternanza di volumi e di vuoti, di spazi aperti e chiusi, di filtri di vario genere, nel loro insieme riconducibili ad una 'parte' urbana unitaria nel corpo della città, il cui margine è diversamente risolto a secondo dei casi specifici, ma che, in linea di massima, corrisponde ad un vuoto (una sorta di recinto spaziale caratterizzato da strade, vie e pause di vario tipo). L'origine della composizione è costituita, il più delle volte, da una superficie libera: una piazza, una corte, uno slargo, capace di collegare e unire le altre parti dell'insieme. Questo procedere dal vuoto centrale connettivo, caratterizza, ad esempio, il principio spaziale che genera, tra l'altro, la costituzione del tipo architettonico di conventi e monasteri, e nel tempo, la loro realizzazione fisica. Una tipologia edilizia le cui qualità specifiche possono essere utili per comprendere i materiali di cui è composto il *palazzo*<sup>16</sup>. Gli **edifici**

---

<sup>15</sup> Ivi, p.129.

<sup>16</sup> Per un'ampia trattazione del ruolo urbano dei conventi nel disegno città di Napoli, si rimanda ad A. D'Agostino, *La cittadella conventuale e la città. Un nuovo ruolo urbano per il*

**conventuali** si presentano, difatti, chiusi verso la città, questa volta il limite è costituito spesso da alti muri di recinzione, ed hanno un impianto prevalentemente introverso.

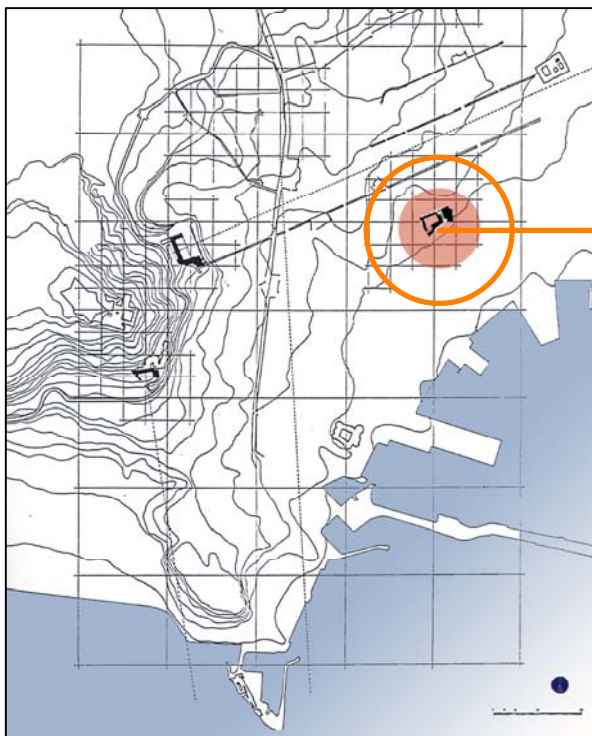
Le parti principali della composizione di questi spazi sono fondamentalmente tre: la chiesa, il chiostro e il convento. Anche qui, il chiostro (il vuoto) assume, senza dubbio, un ruolo centrale rispetto all'impianto e, per certi versi, ne regge l'organizzazione. Il cortile si presenta prevalentemente chiuso verso la città (come appare chiaro dall'origine etimologica, *clastrum* = chiuso), ma aperto rispetto all'impianto conventuale, per il quale assume il ruolo di piazza interna. Rispetto all'articolazione dell'impianto, che solitamente subisce aggiunte e trasformazioni nel corso del tempo, il chiostro rimane, in ogni modo, l'elemento che lega e tiene insieme le parti della composizione. In un certo senso costituisce il luogo mediante il quale è possibile 'identificare' l'intero complesso.

Si tratta, anche in questo caso, di un'organizzazione spaziale di tipo centripeto, generata cioè dal vuoto-piazza e, pertanto, rimanda evidentemente alla costituzione dei palazzi minoici che la storia ha risparmiato. Ovviamente ogni convento individua, rispetto ai casi specifici, differenti collocazioni degli elementi, ma il chiostro, la grande piazza centrale, funge sempre da parte capace di unificare l'insieme.

La combinazione di pezzi architettonici autonomi, unificati da un grande vuoto centrale, l'introversione della composizione generale e la chiusura verso l'esterno sono, in linea generale, le caratteristiche presenti in quasi tutti i conventi, soprattutto in quelli a corte chiusa, come nel **Convento di San Marcellino**, costruito intorno al 1567 (anno in cui comincia a comparire sulle

---

*convento della SS. Trinità delle monache a Napoli*, tesi di dottorato in Progettazione Urbana, VII ciclo del dipartimento di Progettazione Urbana della Facoltà di Architettura della Federico II di Napoli.



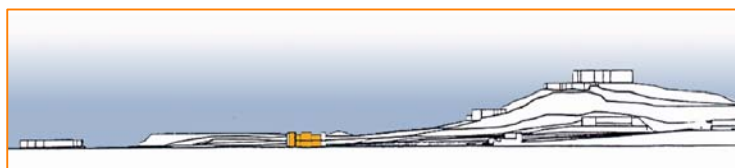
## Convento di San Marcellino e Feste, Napoli



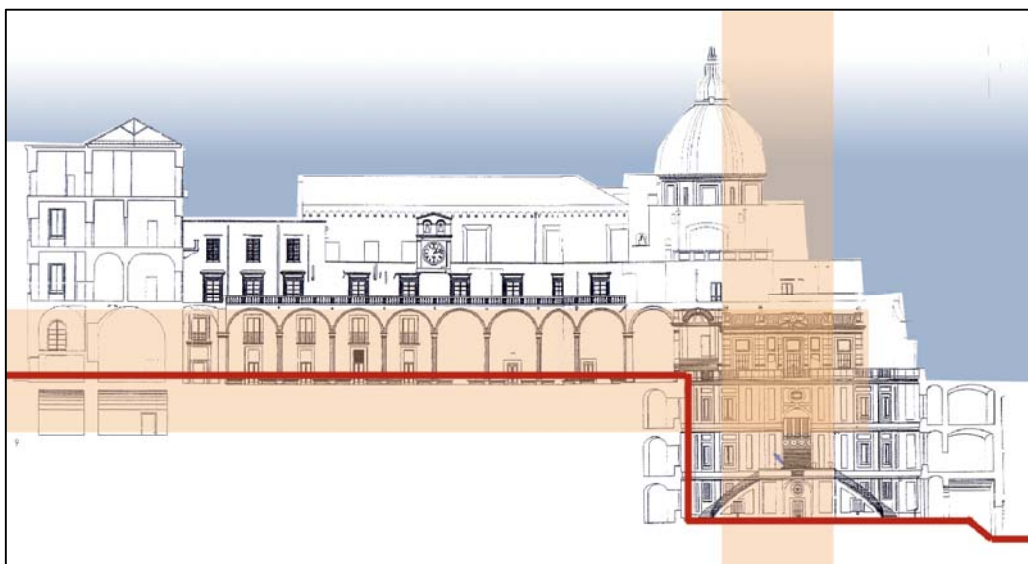
Il Palazzo e gli attraversamenti

Rapporto pieni- vuoto

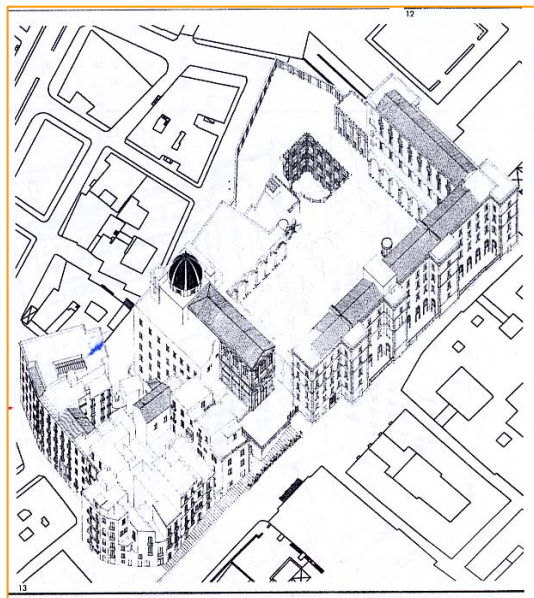
A differenza dei chiostri aperti, ci troviamo in una situazione in cui il chiostro pur essendo in parte aperto assolve una funzione di misura e collegamento che travalica la specificità del tipo. L'apertura verso il mare serve come meta,



quasi come obiettivo da raggiungere nel movimento dall'alto verso il basso e viceversa. L'asse del convento ruota rispetto alla centuria per ridefinire i propri rapporti interni. E' ortogonale le curve di livello: il chiostro è l'elemento dominante. La scalinata vanvitelliana supporta l'insieme. La corte bassa, definita dallo scalone settecentesco, è come una seconda piazza, più raccolta, tappa del passaggio verso valle. Una sorta di stanza che risolve il salto di quota attraverso i materiali tipici delle costruzioni conventuali (chiostro, portico, volumi). **Palazzo come attraversamento.** **palazzo come misura.** Interessante modo di rapportarsi alla conformazione orografica della città: dal chiostro del proprio recinto, si pone come attraversamento urbano, trasformando il salto di quota in tema d'architettura. Dal centro, il vuoto del chiostro principale, per mezzo di successive aggiunte, misura una parte urbana e connette parti differenti. Il convento consiste anche della chiesa oltre le scale: si appropria anche di una elemento urbano, che rimane al passaggio. a questo affianca il proprio percorso interno: corti come vasi comunicanti.



planimetrie della città di Napoli)<sup>17</sup>. L'andamento del terreno diventa elemento della composizione e il salto di quota è raccordato, mediante alcune astuzie architettoniche, nella zona del vuoto centrale (il cuore dell'insieme).



Il monastero ancora oggi denuncia, in modo diretto, la propria origine derivata dall'andamento orografico. Nel tempo l'insieme monastico ha subito numerose variazioni, ampliandosi, recingendo delle parti, arrivando a disegnare il proprio limite verso il mare. Nel 1759 Luigi Vanvitelli è incaricato dei lavori di

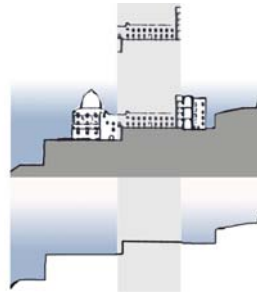
ampliamento del convento, e nel 1772 realizza l'Oratorio della Scala Santa: si tratta di un altro cortile, dentro il suolo del terrazzo, a forma di rettangolo con un lato lobato convesso, intorno al quale si elevano due rampe gradinate. L'intervento sembra frutto di uno scavo, un cortile anomalo, in quanto appare semplicemente come il prolungamento del cortile superiore, una sorta di incisione nel suolo, capace di risolvere il salto di quota. Solo dall'interno questo spazio sembra un cortile, per i rapporti che si stabiliscono al suo interno tra alzato e sezione, rapporti che si perdono nella veduta dall'alto. Il tema progettuale dell'attacco al suolo è il cardine intorno cui ruota la composizione dell'insieme<sup>18</sup>. In un certo senso, si tratta ancora una volta

<sup>17</sup> Cfr. I. Ferraro, *Napoli. Atlante della città storica. Quartieri bassi e il "risanamento"*, Clean, Napoli 2003.

<sup>18</sup> «La nozione di principio insediativo riguarda, in modo preciso, l'architettura, è, si può dire, il fondamento stesso della sua specificità poiché il primo atto dell'architettura non è di mettere pietra su pietra, ma pietra su suolo» (V. Gregotti, *op. cit.*, p. 53).

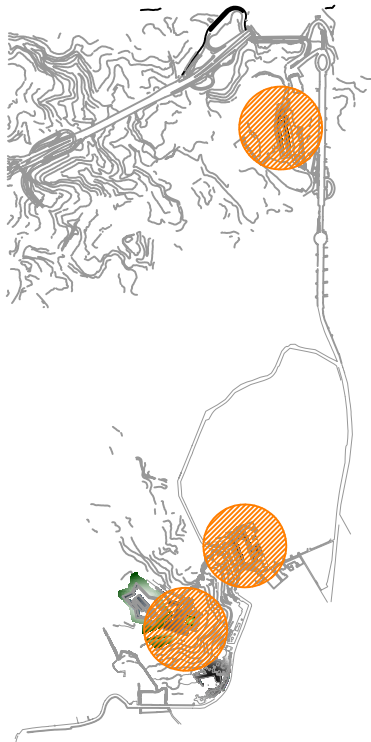
della costruzione di un limite. Un modo specifico di affrontare la questione del salto di quota che condiziona la forma di un edificio complesso. In sostanza, l'andamento orografico, diventa motivo di sperimentazione tipologica. La concezione spaziale che sottende la conformazione della cittadella monastica, quindi, è quella del *palazzo*, aggregazione di corpi isolati intorno a più o meno grandi vuoti, recinti in un limite continuo, mentre il sito specifico suggerisce modificazioni possibili della variazione al tema.

Variazione del tema che si realizza con una soluzione ancora diversa nel **convento della SS. Trinità delle Monache**, sempre a Napoli, che nei primi anni del Seicento prende la caratteristica forma di un impianto ad U. Il centro della composizione è costituito da un grande vuoto, il chiostro appunto. Il quarto fronte che delimita la piazza centrale è, in questo caso, la città. La città diventa panorama, paesaggio, superficie bidimensionale e il complesso monastico si affaccia su di esso, sfruttando



l'andamento orografico come dato compositivo. Il convento è costituito da una distribuzione delle parti capace di fondare una sorta d'assetto urbano, nel senso che le parti che costituiscono l'insieme sono aggregate tra loro, anche in tempi differenti, in modo da mantenere la propria autonomia pur arrivando a costituire un unico manufatto, che, inoltre, entra in relazione con la città come fosse un solo edificio. La struttura tipologica si adagia su di un salto di quota e rivolge l'unico lato aperto verso valle. Non si tratta semplicemente della sperimentazione del tipo a corte, quanto, soprattutto, di un differente modo di comporre un pezzo di città. Una parte che si compone ripercorrendo le logiche urbane, che individua un centro capace di aggregare le diverse parti ( il grande vuoto centrale). In questo modo si presta anche a future reinterpretazioni tanto che, comprensibilmente, il complesso della SS. Trinità

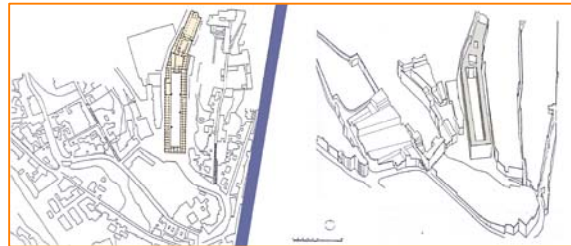




## i conventi

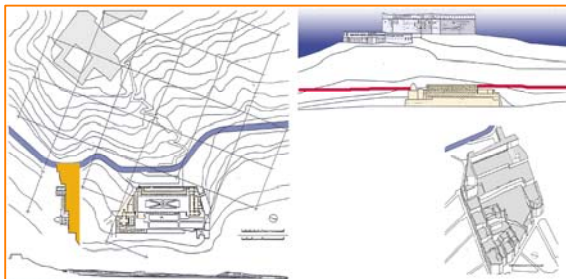


SUOR ORSOLA

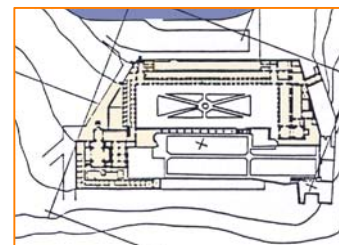
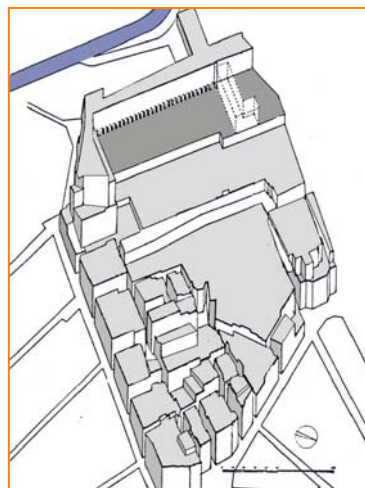
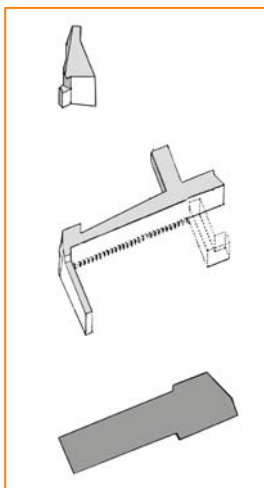


SAN GENNARO DEI POVERI

I conventi, diffusi nel napoletano tanto da caratterizzarne notevolmente l'immagine, si comportano come delle vere e proprie cittadelle. Nati il più delle volte per essere il luogo in cui ricoverare preti e monache in isolamento rispetto alla città, con il passare del tempo acquistano le caratteristiche di parti di città. Si sviluppano intorno al chiostro, crescono con terrazze, salite e discese, scale e piazze interne, si aprono a visuali privilegiate (in due di questi casi il quarto fronte del palazzo è aperto verso il panorama).



S.S. TRINITÀ DELLE MONACHE



delle Monache, ormai abbandonato da tempo, si candida ad accogliere sedi universitarie, aule espositive, attività collettive, etc.

**L'Albergo dei poveri**, progettato da Ferdinando Fuga nella metà del 1700 (il cantiere comincia nel 1751), appartiene, senza dubbio, a questo principio insediativo<sup>19</sup>.

La risposta all'intento reale di far scomparire la povertà dentro un palazzo, porta Ferdinando Fuga ad immaginare sì un palazzo che contenesse i bisognosi, ma tanto grande da non essere più un semplice edificio. La fabbrica diventa, al contrario, essa stessa città. La sua dimensione va ben oltre quella di un palazzo reale. In un primo momento, Fuga immagina un edificio enorme dalla pianta quadrata, all'interno del quale quattro cortili sono circondati da corpi di fabbrica su tre livelli. In seguito, la scelta del sito costringe ad una revisione del progetto. In effetti, il posto individuato, seppure strategico dal punto di vista urbano (lungo un'importante asse di collegamento con l'entroterra), non si prestava ad accogliere la prima soluzione. «Il motivo orografico impose uno sviluppo rettangolare all'edificio che avrebbe dovuto avere il lato lungo di seicento metri ed il minore di centotrentacinque»<sup>20</sup>. Il nuovo edificio si sviluppa in lunghezza e non è più riconducibile ad una forma quadrata, accoglie sempre quattro cortili (per uomini, donne, ragazzini e ragazzette) ma in quest'ultima versione le

---

<sup>19</sup> L'edificio rientra in un programma borbonico alquanto velleitario, che avrebbe voluto costruire una serie di interventi in città. L'intento è, ovviamente, quello di rappresentare il potere reale e la sua ricchezza. L'Albergo dei Poveri avrebbe dovuto essere una fabbrica dalle dimensioni mai viste prima. In realtà il progetto si è progressivamente ridotto nel corso del tempo. Nonostante Ferdinando Fuga, e chi dopo di lui, lavori intensamente alla sua realizzazione, la costruzione è sospesa, definitivamente, nel 1819.

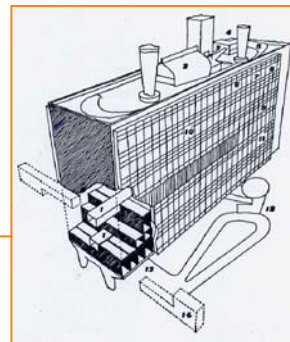
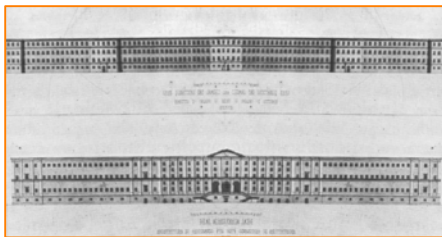
<sup>20</sup> R. De Fusco, *L'architettura della seconda metà del Settecento*, in Storia di Napoli, cit. in *Disegno come Scrittura/Lettura*, Quaderno n. 4, *Utopie rilette. Della Napoli capitale ed ex-capitale*, Liguori, Napoli 1986, p. 12.



## L'Albergo dei Poveri, Napoli



È la capacità di riciclare con usi differenti le forme che, rigidamente, sembravano destinate ad avere una fine, e che invece portano in sé un potenziale di vita che consente la loro flessibile trasformazione ed una conseguente nuova vivibilità. L'Albergo è pensato come parte urbana, conclusa in sé, ed in questa maniera, a distanza di secoli, ritrova un suo significato ed una propria abitabilità, confermando l'idea settecentesca.



Come nell'Unité di Marsiglia, progettata da Le Corbusier, il tetto diventa un luogo urbano, un luogo pubblico. Una strada che si presta ad accogliere tutte le funzioni pubbliche e pseudo-private.





corti sono disposte due a destra e due a sinistra del corpo di fabbrica centrale, occupato da una grande chiesa. Roberto Pane afferma:

Lungi dall'apparire un edificio incompiuto, l'ospizio attuale mostra già uno sviluppo grandioso ed armonico, mentre un prolungamento di altri duecentocinquanta metri circa (quale sarebbe dovuto risultare a compimento dei corpi corrispondenti ai due cortili mancanti) lo avrebbe trasformato in una muraglia troppo lunga e troppo uniforme perché all'occhio potesse riuscire agevole di abbracciare il complesso in una prospettiva definita<sup>21</sup>.

Le qualità della fabbrica nella sua dimensione incompiuta sono innegabili, eppure, è interessante ricordare il valore che l'edificio avrebbe potuto avere rispetto alla città, anche in relazione agli altri progetti *utopici* del Fuga, quali i Granili e il Cimitero delle 366 fosse. Si riconosce, in ogni caso, l'intento di



articolare una grande mole con pochi elementi incisivi, i quali oltre ad anticipare il nuovo gusto, riflettono il significato e il carattere dell'opera. L'insieme è caratterizzato, infatti, dal rapporto costante delle aperture su un paramento continuo e compatto, interrotto solo al centro

dai tre archi d'ingresso, da un ritmo di lesene che si intensifica nella parte centrale del prospetto, lì dove c'è un alto timpano, e, soprattutto, dalla bella scalinata a doppia rampa, in marmo e travertino. Questi sono i materiali della costruzione a cui è rimandato il rapporto con il contesto urbano. Elementi che, non a caso, si concentrano sulla facciata di questa mole imponente, posizionata all'ingresso della città. Il complesso è costituito, pertanto, dalla

---

<sup>21</sup> Cit. da R. De Fusco, *ivi*, pp. 12-13.

ripetizione di alcuni elementi e parti rilevanti. In questo caso non un'unica corte-piazza centrale ma ben quattro, in sequenza, sono l'origine della forma finale. Il principio della ripetizione governa, conseguentemente, le facciate. Solo il corpo centrale (la chiesa), ora un ampio vuoto, costituisce l'eccezione alla regola, anche se, in realtà, rappresenta un'eccezione del tutto discreta. Nonostante il progetto non sia mai stato completato, la parte realizzata mostra, con fierezza, il suo valore urbanistico rispetto alla città. Un valore non dettato semplicemente dalla dimensione. Nel disegno della città proposto nel *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, pubblicato nel 1789 da Vincenzo Ruffo, l'Albergo è ben riconoscibile<sup>22</sup>. Gli interventi di ristrutturazione previsti nel saggio, che fa continuamente riferimento al

---

<sup>22</sup> L'idea di città moderna composta per parti si afferma contemporaneamente ovunque in Europa nel XVIII secolo. A Napoli, nel 1789, Vincenzo Ruffo firma un saggio (*Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*), in cui è tracciata un'idea di città che può essere letta in continuità con quella delineata dalla cartografia parigina redatta da Pierre Patte nel 1765. Un progetto urbano nel quale emerge un ordine tra luoghi monumentali, sovrapposto alla morfologia della città preesistente. Se la cartografia del Duca di Noja, del 1775, è una rappresentazione precisa dello stato di fatto, il disegno ipotizzato nel racconto di Vincenzo Ruffo, nello stesso periodo, riflette su alcuni luoghi particolari, reputati significativi per la città moderna. L'ipotesi del Ruffo apre la città capitale del regno al territorio, e, in questo modo, la inserisce nell'*Europa dei lumi*: la città murata si apre all'entroterra. La Napoli moderna si condensa nelle direttrici di apertura verso il contesto extra moenia e, soprattutto, nei nodi monumentali. Il saggio delinea un vero e proprio piano di trasformazione, che si confronta con i pochi progetti urbani che la città di Napoli ha espresso nel tempo. Si tratta dei progetti che, di fatto, hanno fondato le parti di cui la nuova città moderna si compone. La capitale del regno si costituisce nel rapporto tra la "parte" del tracciato ippodameo del progetto di fondazione della città, la "parte" del progetto angioino, la "parte" dell'ampliamento vicereale e quella dell'espansione extra moenia dei borghi. Queste zone sono tenute insieme in vista di una trasformazione complessiva dei loro rapporti reciproci: l'architettura è intesa come mezzo attraverso il quale operare grandi trasformazioni urbane. Trasformazioni, in primo luogo, di carattere civile. Per questa ragione la descrizione operata dal Ruffo svela, in una sola volta, le potenzialità che questo sistema comporta: il suo piano inserisce in punti strategici elementi capaci di innescare e supportare un nuovo tipo di relazioni tra le parti. Napoli non è più riconducibile ad un unico fatto urbano, come appare nella carta più distaccata del Duca di Noja. Diversamente, risulta dall'insieme di nodi, volumi, vuoti e assi che, relazionando le differenti parti, individuano le coordinate su cui la città moderna si assesterà.

traffico e al rapporto con il territorio nell'impostazione di una città policentrica, sono graficizzati, in un testo dedicato al Ruffo, e sovrapposti al tessuto urbano rilevato nella pianta del Duca di Noja del 1775<sup>23</sup>. In questo disegno è esplicito il ruolo cardine assolto dall'albergo nel disegno urbano. Il palazzo è, infatti, elemento importante del disegno della città moderna, che concorre a definire la nuova dimensione urbana.



L'Albergo dei poveri è concepito come un evento architettonico, un fattore d'identità di un disegno politico: è, in pratica, un 'Monumento' eretto ai margini della città e, allo stesso tempo, un invito al suo sorpasso, spaziale e sociologico. Dalla cartografia che deriva dal saggio del Ruffo del 1789, emerge il

carattere di isolamento di cui gode. Un'isola dal carattere insolito, una città nella città, in relazione con le altre fabbriche civili progettate da Ferdinando Fuga, e proiettato verso l'entroterra. Un micro-universo, una sorta di falansterio posizionato in maniera strategica rispetto al corpo urbano. Attualmente, ad un passo dal centro storico, vicino all'aeroporto, non lontano dalla tangenziale, è, potenzialmente, una centralità della Napoli contemporanea; un frammento nei frammenti che si compone esso stesso, al suo interno come una parte di città. Abitato da un processo di occupazione quasi spontanea, la fabbrica rivive, di fatto, nelle *rues corridor*. I ballatoi di smistamento delle antiche celle per i poveri sono, in realtà, vere e proprie

---

<sup>23</sup> "La scena territoriale", Napoli 1979, n. 5/6. Si fa riferimento in particolare all'articolo di G. Borrelli Rojo, *Contributo e ricostruzione ideale di Vincenzo Ruffo*, "Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli", nel quale sono graficizzate le proposte del Ruffo, in una planimetria sovrapposta a quella del Duca di Noja.

strade di collegamento tra micro-appartamenti. Le abitazioni a loro volta si alternano ad una serie di attività commerciali, botteghe, tabacchi, ecc. È la capacità di riciclare con usi differenti le forme che, rigidamente, sembravano destinate ad avere una fine, e che invece portano in sé un potenziale di vita che consente la loro flessibile trasformazione ed una conseguente nuova vivibilità. L'Albergo è pensato come parte urbana, conclusa in sé, ed in questa maniera, a distanza di secoli, ritrova un suo significato ed una propria abitabilità, confermando l'idea settecentesca.

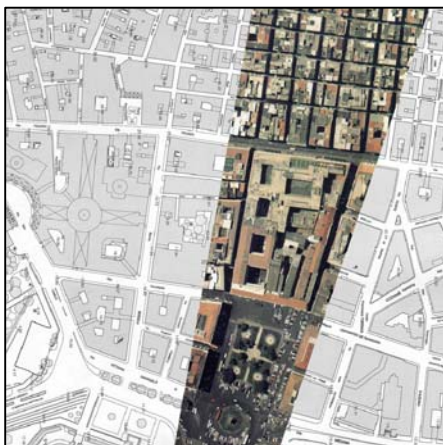
Sempre a Napoli, anche il complesso dell'attuale Municipio, con annesse tutte le parti che concludono l'isolato verso via Roma, costituisce un'ulteriore variazione al tema spaziale del *palazzo*. **Palazzo S. Giacomo** è realizzato per volontà di Ferdinando di Borbone, come sede dei ministeri nella città, nella prima metà dell'Ottocento. L'intervento si rivelò estremamente laborioso, in quanto richiese la demolizione del convento della Concezione, di un ospedale e di altri fabbricati presenti nell'area.

La fabbrica [...] circa 15000 metri quadrati, contava, al suo compimento, 846 stanze, 40 corridoi, 6 cortili, alcuni con fontane, e 6 ingressi minori, oltre al principale<sup>24</sup>.

Il complesso è costituito da una serie di elementi, alcuni dei quali precedenti l'intervento e inglobati nella struttura del palazzo. In questo modo l'insieme si comporta come una parte di città, unitaria, la cui dimensione viene data da una sorta di recinto perimetrale (le strade che delimitano l'isolato), e dalla potenziale permeabilità del palazzo stesso, che ne dà la misura. L'elemento più espressivo ma che, malauguratamente, è andato distrutto, era, infatti, una galleria coperta che, partendo dall'ingresso principale sulla piazza, giungeva

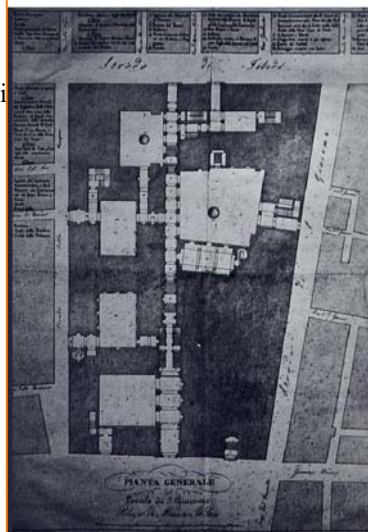
---

<sup>24</sup> A. Venditti, *Architettura Neoclassica*, Esi, Napoli 1961, pp. 670 e sgg.



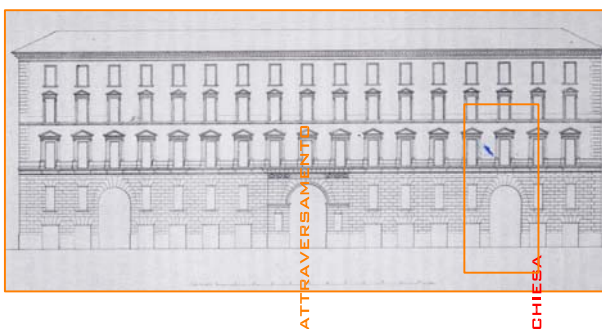
## Palazzo S. Giacomo, Napoli

Lo schema dei volumi del palazzo S. Giacomo mette in evidenza la composizione dell'insieme, delle masse del complesso. Volumi accorpati che si aggregano all'interno di un confine ben preciso.



LA CHIUSURA E L'ATTRAVERSAMENTO: IL PALAZZO

... Quindicimila metri quadrati coperti, ottocento quarantasei stanze, e quaranta corridoi, sei cortili, alcuni con fontane, sei ingressi minori oltre quello principale su Largo Castello, realizzati su di un contesto di fabbricati ormai vecchi da demolire ed incorporare, ivi compresa la chiesa di S. Giacomo ... F. Starita Cavalero, *Arte e potere*, Stefano Gasse)



Sul fronte principale, verso il Castello e il mare, il palazzo ingloba al suo interno tutto quello che incontra. La chiesa, da cui prende il nome, mantiene la sua quota sopraelevata rispetto a quella di fondazione del palazzo e si raccorda con la facciata (giudicata dalla critica notevolmente scialba) mediante una scalinata. Gli elementi che il recinto-facciata raccorda sono, in questo modo, rispettati nella propria autonomia, eppure trovano un significato a scala urbana, proprio grazie all'unità del percorso conclusa dal recinto del palazzo.

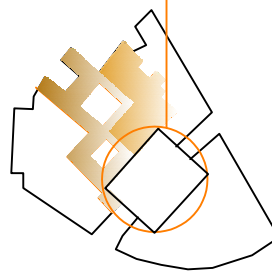
alla retrostante via Toledo. Un luogo di grande qualità architettonica e, soprattutto, capace di dare misura all'intervento. Stefano Gasse ebbe, probabilmente, come modello progettuale gli spazi pubblici coperti realizzati in quel periodo in Inghilterra, o anche in Francia. La galleria rappresentava una sorta di *passage*, in grado di concatenare le diverse parti dell'edificio. In sostanza, un insieme articolato di pieni e di vuoti, connessi gli uni agli altri mediante questo fuso centrale vuoto (la galleria) e con un carattere spiccatamente introverso. Il recinto, che determina la dimensione del complesso, è, in questo caso, costituito dall'isolato: al suo interno differenti elementi, in alcuni casi realizzati in epoche diverse, trovano un'unitarietà.

Si descrive, in questa sede, il palazzo come è stato concepito nel 1800, quando, in maniera evidente, gli elementi erano assemblati in modo da costituire un pezzo di città, un complesso completamente percorribile nelle sue dimensioni che, come nei conventi, misura una parte urbana e consente una differente fruibilità della città. Allo stato attuale, la presenza del Banco di Napoli, un blocco realizzato sul fronte di via Toledo nel Novecento, tradisce l'intento progettuale originario, senza però modificare la concezione spaziale dell'insieme. La costruzione è riconducibile alla relazione di vari fattori tra i quali due rappresentano gli elementi più significativi. In primo luogo la facciata, in grado di riunire in un tutto omogeneo edifici precedentemente costruiti, pezzi autonomi e parti fondate per la realizzazione del Palazzo nell'Ottocento. L'unità della forma è inoltre misurata dalla colonna vertebrale-galleria, capace di unificare dall'interno i diversi 'pezzi'. Un luogo pubblico sui generis, oggi imploso ma, potenzialmente, in attesa di una possibile trasformazione.





## Palazzo delle Poste e Telegrafi nella riqualificazione del Rione Carità, Napoli



Cerniera: raccordo  
preesistenze con  
nuovi interventi  
(Rione Carità):  
l'isolato si  
conclude, misura  
una parte urbana e  
determina un  
attraversamento

## Lo spazio della composizione: la Villa.

La categoria della *villa* contiene quei luoghi nella costituzione dei quali le superfici libere, il vuoto e la materia costruita non costituiscono sistemi antitetici, ma, al contrario, collaborano nella costruzione di uno spazio in cui non si definisce un rapporto figura/sfondo. In altri termini, la struttura dei luoghi che si riconosce appartenere a questo tipo di articolazione spaziale, compone un'architettura a 'quattro dimensioni'. Questo per dire che il suolo, l'elemento naturale, contribuisce alla fondazione della spazialità in maniera determinante. La superficie libera non è definita dalla relazione tra oggetti (vuoto di risulta che si proietta sulla faccia orizzontale del suolo, come nell'*agorà*), tanto meno è una figura astratta che si *cala* dall'alto, fissando la forma delle masse al contorno (*foro*). Nella *villa* si specifica una relazione di tipo figura/figura, nella quale il suolo è «corrugazione volontaria, ma anche vera e propria preparazione e organizzazione tecnico-formale della superficie»<sup>1</sup>. Il suolo, in sostanza, risulta essere un elemento significativo della composizione: le sue materie, le inclinazioni, i salti di quota naturali o artificiali che siano, i suoi bordi, gli scavi, i riporti di materiali di vario genere, insomma tutto ciò che si può definire architettura della terra, non rappresenta una superficie su cui proiettare la combinazione degli elementi della costruzione, ma costituisce esso stesso parte attiva della progettazione. La *villa*, conseguentemente, non è schematizzabile semplicemente come un insieme di edifici, ma piuttosto come uno spazio vegetale che comporta qualche fabbricato. Questa forma è generata dal rapporto diretto tra natura e architettura, relazionati reciprocamente come parti equivalenti della struttura.

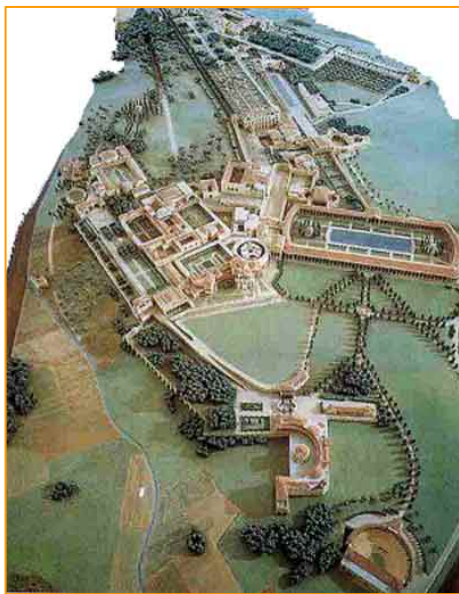
---

<sup>1</sup> V. Gregotti, *Il disegno degli spazi aperti*, in "Casabella", 527, 1986 ora in Id., *Questioni d'architettura*, cit., p. 198.



Si tratta, in sostanza, di un sistema composto di frammenti, non necessariamente tendente all'unità della forma.

L'utilizzo del suolo come massa, e non come superficie, porta ad una concezione per cui la costruzione e la natura, due sistemi in altre circostanze considerati antitetici, si compenetrano. Per specificare le caratteristiche del sistema di relazioni spaziali al quale si fa riferimento con questa figura, risulta indicativa la descrizione della **Villa di Adriano** a Tivoli<sup>2</sup>. La



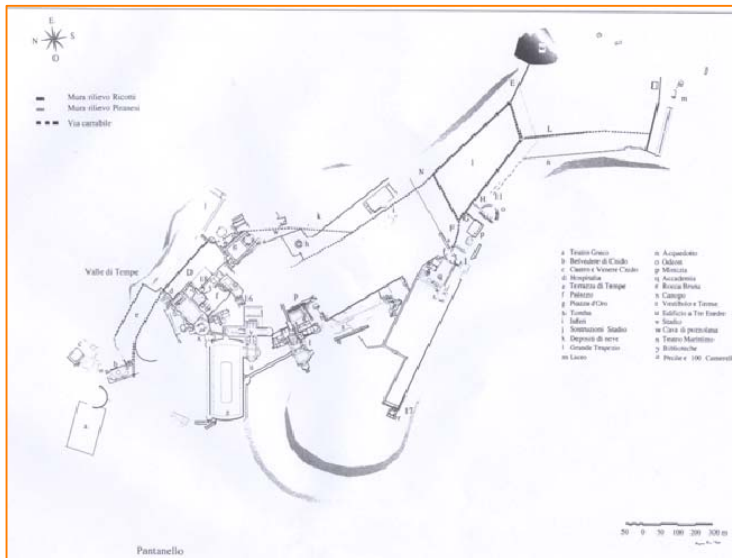
complessa abitazione di Adriano, risalente al II secolo a.C., risponde, infatti, alle caratteristiche dell'archetipo in questione. La Villa rievoca i monumenti che l'imperatore romano aveva ammirato in Grecia ed in Egitto (il Pecile, il Canopo, la valle di Tempe, il Liceo, l'Accademia ecc.): diventa lo scenario di una composizione complessiva in cui la memoria di questi fabbricati prende forma

*collaborando* con la terra, con il suolo.

L'insieme è concepito come uno spazio in cui gli edifici non sono semplicemente ambientati in un paesaggio, quanto, piuttosto, formano con la natura un insieme omogeneo. Gli stessi schemi fondamentali dell'architettura romana sono rielaborati, giungendo alla conformazione di un luogo le cui caratteristiche sono del tutto nuove. L'insieme è costruito su di un sito tufaceo, una sorta di piattaforma, che affiora in molti punti: una base adatta a

---

<sup>2</sup> Per una trattazione adeguata del tema, si rimanda a E. Salza Prina Ricotti, *Villa Adriana, il sogno di un imperatore*, L'Erma, Roma 2001; M. De Franceschini, *Villa Adriana*, L'Erma, Roma 1991; A. Mauri, *Le Corbusier a Villa Adriana. Un atlante*, Alinea, Firenze, 1999.



Villa di Adriano a Tivoli  
planimetria generale

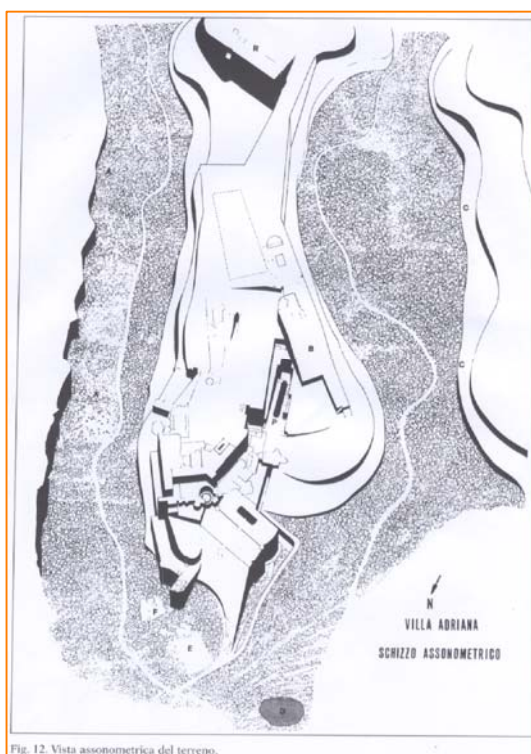
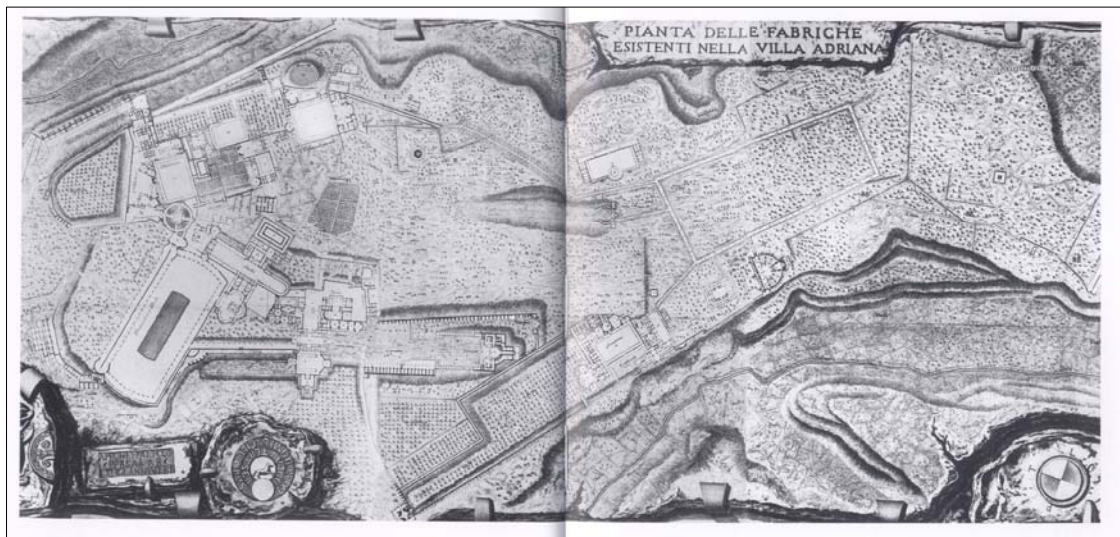


Fig. 12. Vista assonometrica del terreno.

Giovanni Battista Piranesi, *Pianta delle fabbriche esistenti della villa Adriana*, 1781, particolare

veduta assonometrica del suolo

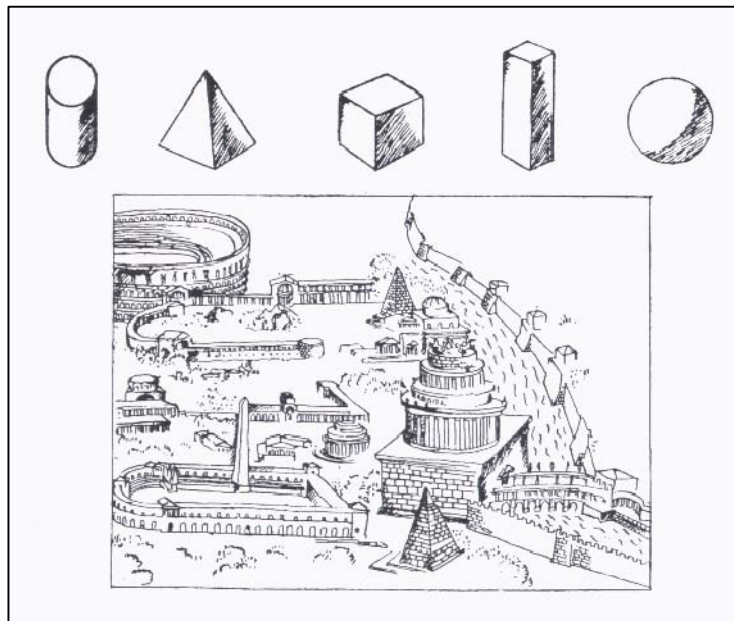
sostenere il complicatissimo gioco di forme che si costituisce sulla sua superficie. Ma, cosa fondamentale, il suolo naturale non è solo un podio. Diventa una sorta di volume affiorante che precipita a picco verso la valle o, al contrario, si inerpica come un muro, determinando il modo in cui, di volta in volta, lo spazio è delimitato, fondato, aperto, recintato. Dalla veduta assonometrica del terreno emerge, chiaramente, il suo carattere compositivo; si tratta di una massa progettata, modellata e scavata, in grado di entrare in relazione con gli edifici dell'insieme. Ha, quindi, lo stesso significato e peso specifico di un edificio, un muro o di una colonna. Questo non impedisce, comunque, che ci siano delle rotture dell'equilibrio, delle dominanti o delle contraddizioni. Lo spazio, piuttosto, è sottoposto a numerose tensioni e ne riflette il dinamismo. L'andamento del terreno è parte fondamentale dell'insieme. La villa di Adriano è costituita da un insieme di padiglioni in relazione reciproca, immersi nel verde secondo una disposizione di tipo aperto, per la quale il rapporto con l'ambiente non è, in alcun modo, accessorio o pittoresco. Tutti gli elementi, anche quelli naturali, si rivelano fondamentali sul piano della progettazione. La disarticolazione delle successioni spaziali è calcolata all'interno di una sapiente progettazione dei limiti, di ogni singolo frammento di spazio, modulato, contratto o reso elastico, per accentuare l'assolutezza o per aumentare l'ambiguità della sua collocazione all'interno del contesto<sup>3</sup>.

Per cogliere l'importanza dell'elemento naturale (suolo, vegetazione, piano) nella villa di Adriano, sono utili alcuni schizzi di Le Corbusier, tracciati nel 1911 in occasione di una sua visita a Tivoli<sup>4</sup>. Le qualità architettoniche sono descritte, come sempre accade negli studi dell'architetto svizzero, attraverso l'efficacia sintetica di alcune linee.

---

<sup>3</sup> Cfr. M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1986.

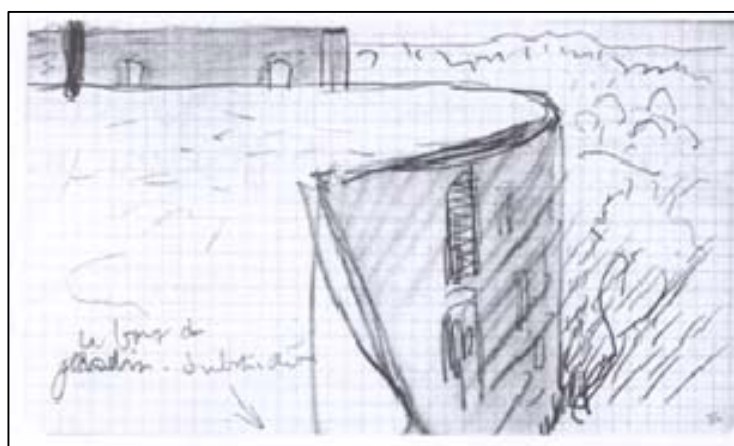
<sup>4</sup> A. Mauri, op. cit.



*il mondo di Roma, schizzo di Le Corbusier*



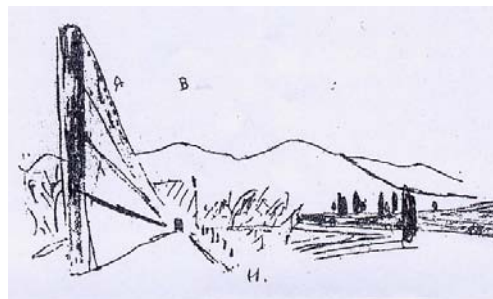
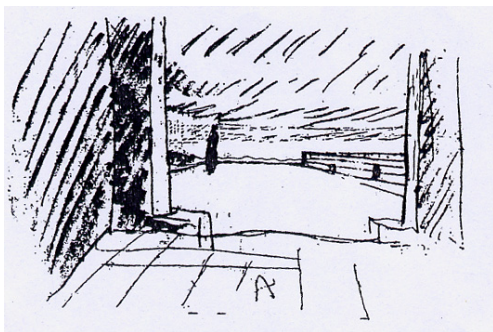
foto di un particolare della villa di Adriano



schizzo di Le Corbusier del medesimo particolare della villa di  
Adriano



Dalla rappresentazione delle rovine emerge l'interesse di Le Corbusier per le forme pure, alle quali i ruderi sono assai più vicine degli edifici nella loro integrità: colonne come cilindri, masse murarie come prismi, insomma, forme geometriche plasmate nella luce. Negli schizzi realizzati a Tivoli Le Corbusier non si limita a descrivere questa dimensione dell'oggetto, cosa che al contrario accade nel famoso disegno di Roma (*il mondo di Roma*, in *Verso un'architettura*), ma specifica il loro potenziale. Nel bozzetto che ritrae i fori imperiali, la loro razionale composizione si cristallizza nell'immagine di una



serie di masse disposte su di un suolo omogeneo, mentre a Tivoli si completa con l'elemento-natura<sup>5</sup>. Un fattore capace di essere, in questo spazio, necessario all'equilibrio della struttura nel suo complesso. Villa Adriana rappresenta un microcosmo che riunisce tipi edilizi e caratteri spaziali espressivi: è, anzitutto, il luogo in cui il rapporto tra interno ed esterno, tra costruzione e natura, trova una efficace espressione.

Nell'edificio della *piazza d'Oro*, ad esempio, si cerca una combinazione tra andamenti curvi e rettilinei. Una pianta ottagonale, nei cui lati si alternano absidi e vani rettangolari, riassunti nella cavità della cupola.

---

<sup>5</sup> «Nella Villa Adriana, i piani orizzontali (sono) stabiliti in accordo con la piana romana; montagne che chiudono la composizione stabilita, del resto, rispetto ad esse» (Le Corbusier, *Verso un'architettura*, cit., p. 58).

La concezione spaziale da cui matura la *villa* è, dunque, determinata anzitutto dall'equilibrio tra due sistemi, nel senso che l'ordine dell'architettura si confronta costantemente con quello della natura. A Tivoli, come afferma a proposito Le Corbusier, è possibile riconoscere un'intenzione razionalizzatrice in entrambi i sistemi, il cui rapporto si risolve in un insieme armonico e dinamico<sup>6</sup>. Natura e architettura sono, quindi, entrambe materia del progetto. Il paesaggio si impone non meno delle forme architettoniche, e si compone con i volumi in una teoria di rimandi e relazioni.

Con la *villa* si fa riferimento, pertanto, ad uno spazio in cui, all'apertura della composizione che costituisce il sistema delle relazioni soggiacente al tipo dell'*agorà*, si aggiunge, come dato principale, l'utilizzo in chiave progettuale del suolo e della natura. Nessun materiale ha, pregiudizialmente, un valore compositivo a priori gerarchicamente dominante: al contrario, l'insieme tende ad una stabilità, ad una costruzione in cui architettura e topografia si fondono per diventare figura. Non si tratta necessariamente dello spazio di un'acropoli (ad Atene la natura rappresenta una dominante, capace di gerarchizzare l'insieme dei volumi, e separare il complesso dal 'resto') ma, piuttosto, di un luogo in cui i rapporti tra i differenti elementi si stabiliscono in maniera reciproca.

La *villa* chiude e apre i suoi spazi, fondando relazioni equivalenti tanto con masse architettoniche quanto con la natura.

Dato non trascurabile è, inoltre, il modo in cui il suolo, la quarta superficie, è lavorato. Si tratta di una massa con uno spessore variabile da scrivere, incidere, sviluppare, estendere, scolpire, scavare, sollevare. Il tema dell'*attacco a terra* diventa, in questi luoghi, un'occasione di progetto degna

---

<sup>6</sup> «Le leggi verificate sono quelle delle costruzioni umane che coincidono con l'ordine della natura; esse possono essere rappresentate da numeri che formano curve schematiche solidali tra di loro e solidali con la natura» (Le Corbusier, *Après le Cubisme*, cit. in A. Mauri, *op. cit.*, p. 13).

di nota: il modo in cui un fabbricato si adagia sulla superficie libera che lo accoglie, o la maniera in cui questa si piega per ospitare un basamento o, piuttosto, un pilastro, rappresentano il segreto della connessione che è alla base della *villa*.

Nella Villa Adriana, piani orizzontali stabiliti in accordo con la piana romana; montagne che chiudono la composizione stabilita, del resto, rispetto ad esse<sup>7</sup>.

Le montagne, in lontananza, rappresentano un ennesimo frammento della composizione d'insieme: misurano la dimensione della 'parte' che costituisce la villa; ne rappresentano il limite.

All'interno di complessi riconducibili a questa figura, il vuoto rappresenta, dunque, una sorta di volume, di materiale tridimensionale, da disegnare e controllare compositivamente. È utile ricordare, in relazione a ciò, che il lavoro di Le Corbusier si sofferma ripetutamente sulla possibilità di gestire il progetto il vuoto. Ciò che evidentemente interessa l'architetto svizzero è, infatti, conferire agli spazi collettivi della città moderna una qualità adeguata e coerente al resto delle costruzioni.

Se nel centro comunitario di Saint-Diè (siamo nel 1945) il vuoto è ridotto ad area bidimensionale, un *plateau* che contiene i volumi, e quindi trattato 'in negativo' rispetto alle architetture in altre proposte accade qualcosa di completamente diverso. Ad esempio, nelle trame delle regole del traffico elaborate per la città di Chandigarh, comunemente chiamato piano delle '7V', Le Corbusier già delinea la possibilità di trattare il suolo come un'entità tridimensionale: un volume percorso a differenti livelli. Il terreno tende a configurarsi come una delle tante 'masse' del progetto<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Le Corbusier, *Verso un'architettura*, cit., p. 156.

<sup>8</sup> Cfr. C. Norberg-Schulz, *Intention in Architecture*, cit.

Il **Campidoglio di Chandigarh** in India, progettato da Le Corbusier nel 1950, è, certamente, un accurato e innovativo progetto del suolo. Il complesso, per il sistema di relazioni che si stabilisce al suo interno tra costruzione e natura, risponde, in questo senso, alle caratteristiche spaziali riconducibili alla figura della *villa*. La sua descrizione può essere utile per precisare le parti di cui si compone l'archetipo individuato.

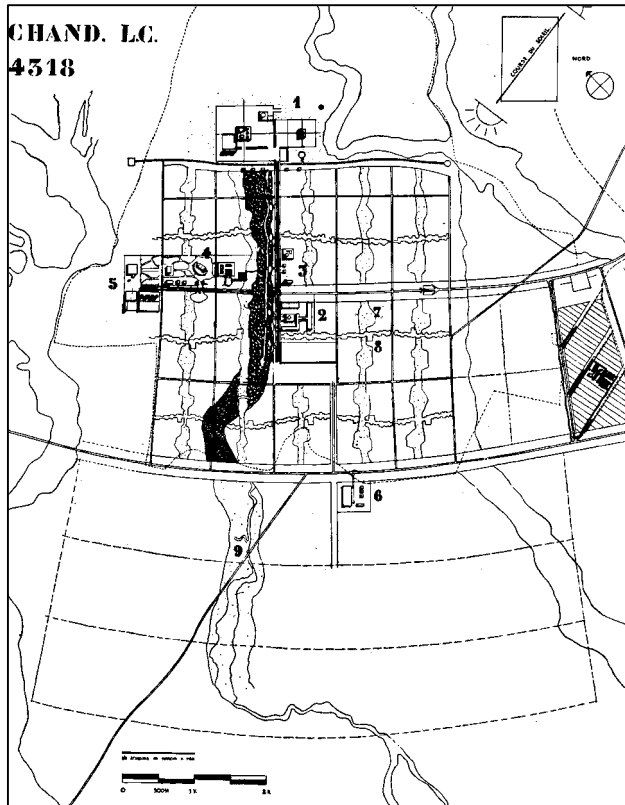
Si tratta di un complesso monumentale in cui sono espresse, sia sul piano simbolico e sia sul piano architettonico, le funzioni più importanti di una società democratica. Il programma iniziale, realizzato solo in parte, consiste di quattro edifici, ciascuno rappresentativo di una funzione dello Stato: l'Assemblea, l'Alta Corte, il Segretariato e il Palazzo del Governatore. Associati a questi edifici, Le Corbusier propone un certo numero di elementi architettonici chiamati *Segni*, destinati a misurare e determinare le dimensioni dell'immensa piana<sup>9</sup>. Il tema spaziale e progettuale messo in pratica in India consiste nell'indipendenza di ogni elemento dall'altro, in un gioco di rimandi per cui tutti i materiali del progetto restano autonomi ma in continua relazione reciproca. È un luogo in cui le relazioni tra un oggetto e l'altro sono portate al limite, forzate quasi fino all'eccesso. Quanto detto vale, ovviamente, non solo per gli edifici, ma, come si vedrà, anche per il piano di posa e le dominanze naturali della piana (vuoto e natura). Il Campidoglio occupa un'area considerevole, conseguentemente le relazioni tra le parti non sono immediatamente riconoscibili. Il dubbio che coglie Siegfried Giedion osservando le distanze tra i singoli edifici è, infatti, che queste siano addirittura eccessive. In realtà comprende che «fra essi non giacciono ad ogni modo inerti superfici di pietra. Lo scultore Le Corbusier [...] ha colto quest'occasione per modellare l'enorme superficie giocando con la diversità dei livelli, inserendo grandi vasche, verdi prati, alberi isolati, colline

---

<sup>9</sup> I "segni" sono il Monumento ai Martiri, la Torre delle Ombre, la Mano Aperta, il Modulor e la Spirale armonica, il monumento delle 24 ore solari e la Corsa del sole.



## Il Campidoglio di Chandigarh, Le Corbusier, India, 1951



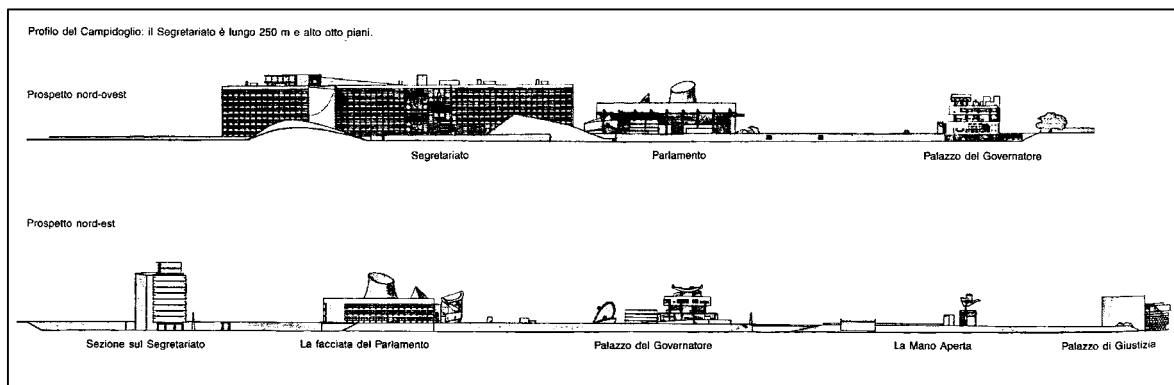
Nel disegno dell'impianto di Chandigarh si verifica il passaggio dalla scala dell'edificio alla scala urbana nell'utilizzo del principio proporzionale del modulator, progettato nel 1947, rispetto al quale Albert Einstein scrisse: "è una gamma di dimensioni che rende complicato il male e semplice il bene". Per governare la dimensione della piana, così come alla scala dell'edificio per proporzionare gli spazi interni, viene utilizzato un "tracciato regolatore", come nella Cité Mondiale del 1929 e per il centro di Saint Dié del 1945: un espediente per controllare i rapporti tra le parti, attraverso "l'arte dell'esatta proporzione".

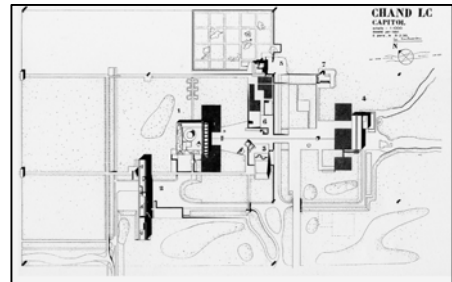
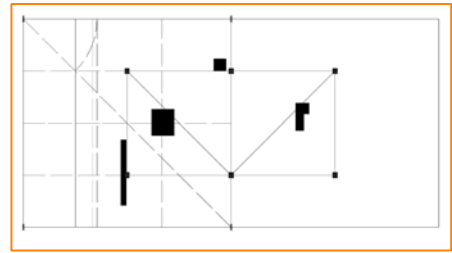
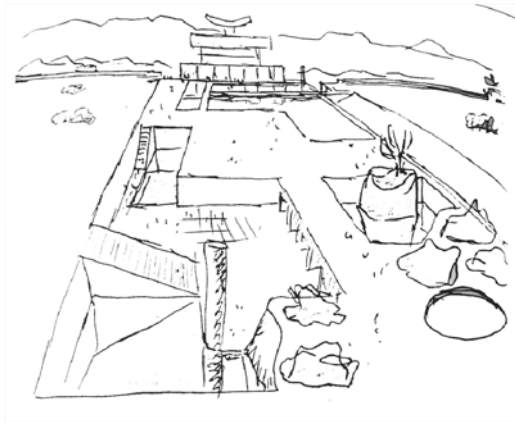


Il campidoglio, progettato per Chandigarh, la nuova capitale del Punjab in India, utilizza il suolo come significativo elemento della composizione. La sezione mette in evidenza il fatto che il tra gli oggetti architettonici è lavorato tanto quanto le masse progettate.

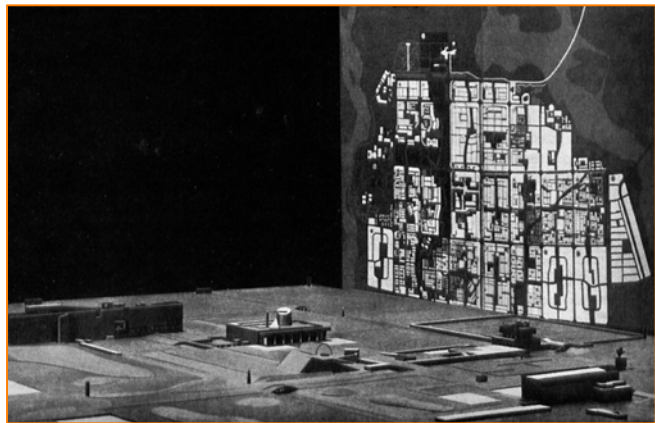


Il piano generale di Chandigarh (in alto a sinistra) è progettato rispettando la trama delle regole del traffico delle "7V". La sezione in basso mostra, inoltre, l'andamento del suolo, inciso e modellato come una parte significativa del progetto complessivo





Troviamo ancora dell'aritmetica per stabilire il tracciato del Campidoglio... E' pertanto naturale, utile e piacevole dotarlo di una forma geometrica, ancora una volta intelligente e afferrabile: Ma per mezzo di un artificio architettonico l'idea passerà da "concepibile" a "visibile" ed ecco come: un primo disegno formato da due quadrati di 800 metri. All' interno del quadrato di sinistra, un nuovo quadrato di 400 metri di lato. Lato destro, abbandono del quadrato di 800 metri i cui bordi si sfalderebbero in gran parte per le erosioni del fiume, e creazione del secondo quadrato di 400 metri simile all'altro già sistemato. Siamo in una pianura; la catena dell'Himalaya chiude magnificamente il paesaggio a nord. La più piccola costruzione appare imponente. Gli edifici sono legati gli uni agli altri in uno stretto rapporto di altezze e larghezze. Per la gioia dello spirito si è deciso di rendere evidente questa fondamentale aritmetica con l'inserimento di obelischi; una prima serie marcherà il quadrato di 800 metri; una seconda i quadrati di 400 metri. I primi saranno eretti fuori in piena campagna, i secondi vicino ai fabbricati e faranno parte della composizione. (Le Corbusier, Modulor 2).



Le palais des Ministères

L'Assemblée

Le palais du Gouverneur

La Main ouverte

artificiali fatte con terra di riporto»<sup>10</sup>. In questa maniera nasce una composizione estremamente moderna, in cui le parti vivono una propria autonomia, eppure si specificano nell'elemento naturale, e viceversa.

La superficie ha un ruolo autonomo di controllo dello spazio. Osservando il complesso indiano, viene alla mente il *progetto di suolo* che auspica Bernardo Secchi negli anni ottanta del secolo scorso: un disegno capace di pensare la corrugazione volontaria del terreno, riflettendo, allo stesso tempo, in maniera progettuale, sulla preparazione e organizzazione della sua superficie. A Chandigarh, infatti, è manifesta l'attenzione al disegno del suolo: la sua distribuzione funzionale, ma anche le materie usate, le inclinazioni, i ricoprimenti, i rialzi, i bordi, gli scavi. *L'architettura della terra*, dunque, collabora in maniera rilevante alla definizione della figura finale.

L'insieme è governato, inoltre, da un rigido sistema geometrico che, citando anche l'architettura classica, sperimenta le intuizioni relative alle dimensioni e ai rapporti tra le parti, a scala urbana. Nel Campidoglio, nulla è posizionato in maniera casuale ma, al contrario, una trama norma la disposizione di ogni elemento, la sua dimensione e il suo orientamento: un espediente per controllare i rapporti tra le parti, attraverso 'l'arte dell'esatta proporzione'. Le altezze e le larghezze degli edifici sono calibrate, pertanto, in funzione del sistema di relazioni complessivo, come ovviamente la loro disposizione è regolata all'interno di un disegno che stabilisce misure, giaciture e distanze.

La composizione equilibrata e la *promenade architecturale* individuata da Auguste Choisy sull'Acropoli, serviranno di modello nel rapporto simmetria/asimmetria giocato dagli edifici del Campidoglio. L'asse è vuoto, lasciando filtrare lo sguardo verso l'orizzonte, il centro è vuoto, lasciando lo spazio del centro per il

---

<sup>10</sup> S. Giedion, *Spazio, tempo, architettura*, cit., p. 533.

‘passeggiatore-funambolo’: una prima linea di edifici incornicia questo vuoto, con in eco l’edificio del Segretariato ed i contrafforti del Himalaya in seconda linea, come l’Imette ed il Pentelico, in secondo piano sull’Acropoli. [...] Tutti gli edifici si relazionano, come i movimenti di suolo: tutto è sullo stesso piano. [...] Il Campidoglio è incastrato nel sito. [...] Gli edifici non sono più in una situazione di ‘emergenze’, condizione della modernità, come accade ancora con i *pilotis* delle Unité d’habitations di Marsiglia o nel progetto di Santo-Dié<sup>11</sup>.

Gli edifici rappresentativi dei tre poteri sono, al contrario, *incastrati* nel suolo, compromessi con la natura. Lo spazio tra i volumi si costruisce in sé, modellando il suolo, articolando la materia vegetale, spingendo un edificio dove è utile che sia per definire uno spazio armonioso. Questi rapporti sono comunque governati da una trama dimensionale e geometrica che traspare come una sorta di griglia compositiva. L’asse proveniente dalla città residenziale avrebbe dovuto incontrare il Palazzo del Governatore, mai realizzato, disposto in modo tale da creare una sorta di porta del Campidoglio. Al centro della composizione ci sono l’Alta Corte e l’Assemblea, che calibrano i rimandi tra i *Segni* e gli altri elementi dell’insieme.

Le sezioni del complesso mostrano come il suolo sia fluttuante, mobile. Si piega davanti al Segretariato in modo da frammentare il prospetto e assorbire

---

<sup>11</sup> AA.VV., *Chandigarh, la ville indienne de Le Corbusier*, Somogy, Paris 2002, p. 39-41, «La composition pondérée et la promenade architecturale repérée par Auguste Choisy sur l’Acropole serviront de modèle dans le rapport symétrie/asymétrie que jouent les bâtiments du Capitole. L’axe est vide, laissant filer le regard vers l’horizon, le centre est vide, laissant l’espace du centre pour le ‘promeneur-funambole’: une première ligne de bâtiments cadre ce vide, avec en écho la barre du Secrétariat et les contreforts de l’Himalaya en deuxième ligne, comme l’Hymette et le Pentélique, seconds plan de l’Acropole. [...] tous les bâtiments fonctionnent en parallèle ; ni les mouvements de sol: tout est sur même plan. [...] Le Capitole est encastré dans le site. [...] Les bâtiments ne sont plus en situation de ‘hors sol’, condition de la modernité, comme on le voit encore dans les pilotis des Unités d’habitations de Marseille ou du projet de Saint-Dié».

parte del volume. Di fronte al palazzo del Governatore, invece, il terreno sprofonda e accoglie una serie di vasche dalle dimensioni differenti. L'acqua è un accorgimento utilizzato per risolvere l'attacco a terra del Palazzo di giustizia e del Segretariato. Entrambi gli edifici, infatti, si rispecchiano in enormi vasche, all'interno delle quali raddoppiano la propria dimensione, mascherando e accentuando il punto in cui l'edificio incontra la terra. Lontano dall'analogia formale realizzata a Dacca da Louis Kahn, dove gli edifici sono unificati in un unico organismo, Le Corbusier delinea, al contrario, un insieme le cui qualità sono determinate dal carattere specifico e individuale dei singoli edifici e dall'attento progetto del suolo, e, soprattutto, dalle loro relazioni. Il progetto per il Campidoglio rappresenta, dunque, senza dubbio un significativo esempio di progetto del suolo, un luogo in cui l'architetto svizzero lavora alla teoria della quinta facciata e la estende dal tetto giardino al progetto del suolo. A Chandigarh non si disperdono gli edifici nella natura, come accade in alcuni progetti coevi di *new towns*, ma, diversamente, si precisano le caratteristiche dei diversi materiali e dei diversi tipi di spazio. L'intento appare nell'elenco degli elementi costitutivi del progetto (edifici, circolazione, elementi paesaggistici, specchi d'acqua...) a cui si affianca un ricco vocabolario utilizzato per nominare le strade e gli spazi aperti, che accompagna il progetto per la capitale indiana. In questo abaco sono presenti anche gli elementi naturali, gli alberi, gli arbusti e le piante, che rappresentano, dunque, materiali da comporre in vista di una spazialità da determinare.

Il rovesciamento del rapporto città-natura, la scelta della natura come contesto di costruzione della città, introduce ad una teoria degli spazi aperti in cui la natura stessa è parte delle relazioni tra elementi distinti.

Il progetto del suolo rappresenta, dunque, un mezzo mediante il quale lavorare alla trasformazione di grandi aree libere, da offrire ad un uso pubblico.

Ai grandi spazi aperti si è cominciato ad attribuire un ruolo centrale, non solo per la fondazione di nuovi centri e infrastrutture, quanto soprattutto per quanto riguarda l'organizzazione del territorio che li circonda. Così come il progetto di alcune piazze è stato in passato il veicolo per avviare processi di recupero urbano, a livello territoriale (mediante piani di area vasta o di riassetto di aree metropolitane) alcune zone libere sono diventate il luogo in cui immaginare una nuova dimensione dell'abitare. Queste aree, spazi salvaguardati come polmoni verdi, ex-aree industriali ormai dismesse, aree soggette a vincoli di inedificabilità, hanno attirato l'attenzione di amministrazioni, progettisti e urbanisti, non solo a causa del loro ruolo difensivo per l'ambiente, quanto, soprattutto, perché costituiscono un ricco potenziale in senso progettuale. È da qui che molte realtà territoriali sono partite, mediante la tutela e l'utilizzo, per valorizzare, anche economicamente, le aree insediative dell'intorno. All'interno di questo processo diffuso di trasformazione territoriale si cala, conseguentemente, il tema architettonico legato alla soluzione formale dei parchi. Per il fatto che, in un certo senso, la *villa* è il principio spaziale che tiene maggiormente in considerazione il valore compositivo del vuoto, del suolo e della natura, è certamente quello che si presta meglio alla descrizione e all'individuazione delle caratteristiche spaziali di numerosi parchi. La *villa* è, di fatti, il principio insediativo che meglio si presta alla trasformazione di queste aree, dove il trattamento dell'elemento naturale è indicativo del tipo di composizione, anche in rapporto all'ambiente nel quale il parco sorge.

A tal proposito è interessante ricordare il **parco paesaggistico dell'Emsher** nella regione della Ruhr, in Germania, che affronta il tema del rapporto architettura-natura alla grande scala<sup>12</sup>. Il territorio coinvolto in questo processo di trasformazione e restauro ambientale è un'area molto

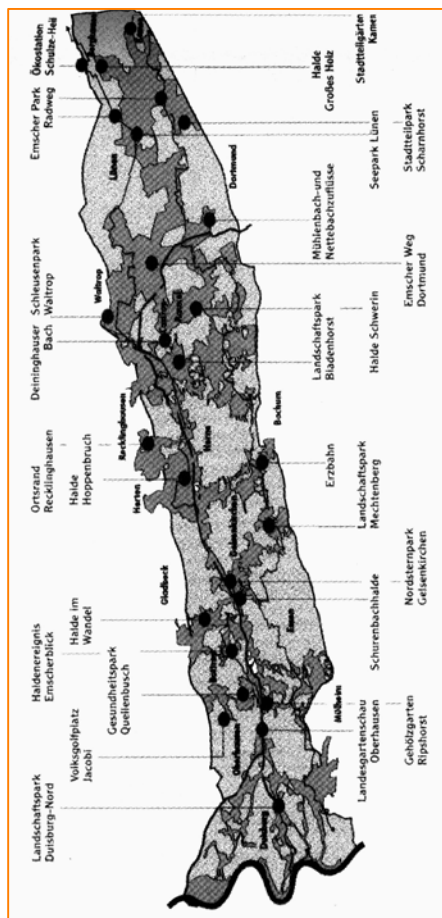
---

<sup>12</sup> Si rimanda per una descrizione più dettagliata del caso all'appendice A, *Nuove centralità: la città-regione. Il caso della Ruhr*.



il parco  
paesaggistico  
dell'Emsher nella  
Ruhr, Germania.

**Variazioni al tema  
della Villa**



Si tratta di  
un intervento  
che riesce, a  
grande scala,  
a  
reinterpretare  
la condizione  
dei territori  
che  
attraversa.  
Un grande  
vuoto  
pubblico  
connettivo i  
cui materiali  
sono  
prevalentemente  
di tipo  
naturale.  
solchi, tagli,  
tratti di  
suolo,  
vegetazione  
e acqua, per  
ri-contestualizzare  
le presenze  
industriali.



Il progetto di P. Lanz,  
Duisburg-Nord



ampia, in cui il luogo d'innescò delle trasformazioni è rappresentato proprio dai vuoti. Le aree vuote dall'aspetto desolato, lasciate senza identità dal processo d'industrializzazione, sono state trasformate in una rete organica e diffusa di sentieri, percorsi e strade, che collegano tra loro edifici pubblici destinati a manifestazioni culturali e attività di svago. Il vuoto è, quindi, materia connettiva sul piano compositivo e diviene, in altre parole, colonna vertebrale dell'intero intervento. Variando continuamente la propria sezione collega, avvolge, ricuce, salta, sprofonda, separa brani differenti. Gli edifici sono per lo più delle preesistenze, utilizzate come memorie da tutelare per chiaro obiettivo di piano.

Una finalità del processo di trasformazione era quella di ridurre al minimo nuove strutture, per contribuire al recupero ed al mantenimento della qualità ambientale. Ad esempio, nella zona di **Duisburg-Nord** il sistema scomposto di oggetti isolati rimane pressoché identico, quello che varia, e nella sostanza determina il cambiamento, è il sistema di relazioni tra le parti, giocato mediante un sapiente progetto del suolo. In questo modo si esplicita, anche mediante piccoli interventi, una precisa idea di spazio per cui il suolo è la quarta superficie della composizione e in quanto tale gode delle stesse attenzioni progettuali degli altri elementi architettonici. Nel progetto di Peter Lanz, quello che varia sensibilmente per l'area e gli edifici che la occupano, rispetto al passato è, anzitutto, la contestualizzazione degli elementi esistenti. Tanto alcuni edifici industriali, quanto tracciati ferroviari o semplici ciminiere, sono immerse all'interno di un tessuto vegetale che, alle volte si comporta come un ripiano, per provocare un semplice spaesamento, altre volte si piega, sprofonda, in modo da determinare nuove prospettive e diversi utilizzi.

Se nel parco si rappresenta in maniera evidente il valore del vuoto e del suolo come materiale fondamentale nel disegno delle aree interessate da trasformazioni urbane, anche alcuni interventi puntuali, diversamente



caratterizzati, elaborano la questione legata al rapporto figura-figura, per cui il suolo smette di essere una superficie di proiezione.

Senza dubbio l'opera di Peter Eisenman si concentra molto sulla specificazione formale di questo rapporto. Se si osserva, ad esempio, la **Città della Cultura della Galizia**, in corso di realizzazione a Santiago di Compostela in Spagna, si può notare come il complesso rappresenti un'interessante ulteriore variazione intorno al tema del progetto del suolo: si tratta, infatti, di un vero e proprio suolo progettato.

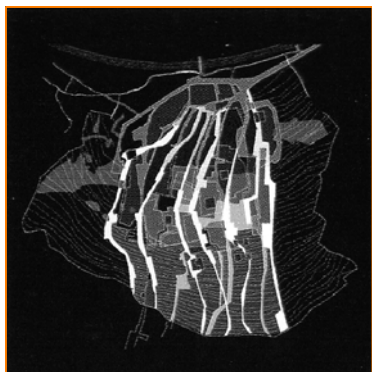
«La città della Cultura, esprimendo l'implosione della cultura secolare contemporanea, e come gesto liberato contro gli obsoleti modelli compositivi, elabora un urbanismo nuovo e potente figura/figura»<sup>13</sup>.

Santiago, divenuta alla fine degli anni settanta del Novecento capitale della comunità gallega, rappresenta, secondo le direttive del piano regionale, il polo culturale. Nuovi progetti urbani rappresentano i tasselli della ricomposizione degli spazi e della storia della città, configurando una nuova e più appropriata dimensione dell'abitare estesa al territorio. In questo contesto nasce il progetto per la Città della Cultura della Galizia, un terreno scavato da profonde fenditure, nelle quali sono contenuti un museo, un centro multimediale, un teatro e una biblioteca. Per l'ideazione del complesso, l'architetto utilizza come fonte genetica del progetto tre diagrammi. Uno allude alla città medioevale (Santiago de Compostela), un altro alla superficie di una conchiglia con una pelle liscia e striata insieme ed il terzo si riferisce al cammino dei pellegrini.

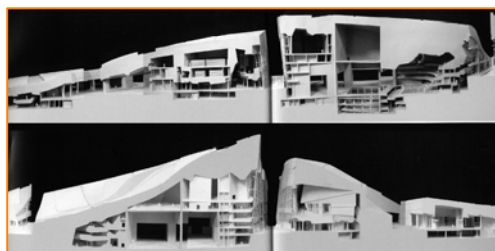
I percorsi dei nuovi pellegrinaggi si fondono con la griglia iniziale (*la città medioevale*) deformando, nel farlo, tanto la griglia quanto le relative strade ed edifici<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> P. Eisenman, op.cit., p. 164.

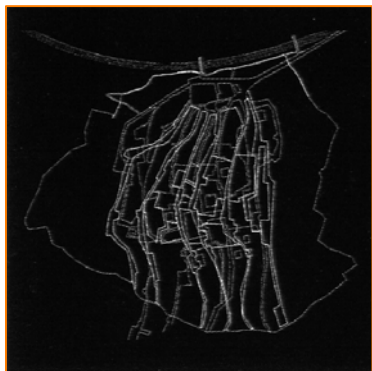


## Città della Cultura della Galizia, Santiago di Compostela



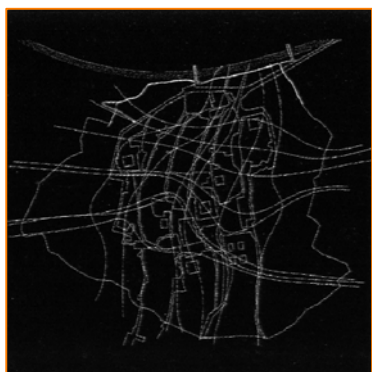
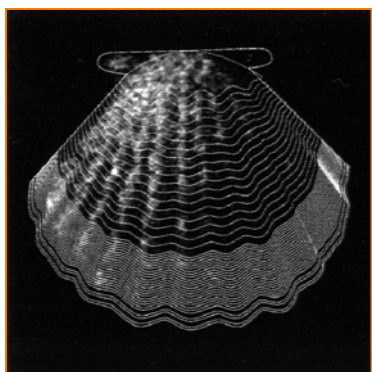
vedute del plastico

### Un nuovo potente urbanismo figura-figura



Le tre griglie sovrapposte:

- (1) la trama della città medioevale di Santiago de Compostela;
- (2) superficie di una conchiglia ;
- (3) il cammino dei pellegrini



Le tre griglie si compongono tra di loro, si contaminano e si deformano, arrivando a delineare un luogo in cui non sono composti una serie di edifici isolati (la forma tradizionale dell'urbanizzazione figura-sfondo) ma, al contrario, gli edifici sono letteralmente incisi nel terreno, per formare una struttura in cui architettura e topografia si fondono per diventare figure. In questo senso la città della Cultura rappresenta un esempio al limite tra la tipologia insediativa del *tessuto*, alla quale allude per il sistema a griglia (pieno/vuoto), pur rispecchiando molte caratteristiche della *villa*, la cui concezione spaziale si basa precisamente sul rapporto figura-figura.

Il complesso è costituito da sei edifici, concepiti come tre paia di masse. I fabbricati che compongono l'insieme non si articolano intorno ad un vuoto, né, tanto meno, da esso prendono le coordinate per stabilire i propri limiti. L'insieme porta, pertanto, all'estremo la concezione spaziale sottesa al tipo della *villa*, arrivando a creare un luogo in cui non esiste nessuna interruzione tra suolo, volume, passaggio, aula, superficie e tetto. Tutto si amalgama: architettura e topografia si fondono per diventare un'unità. L'idea del frammento si estende alla scala dell'intero complesso, un frammento di natura e architettura in mezzo ad una piana.

Inoltre, in quanto luogo in cui si sovrappongono differenti reti, la Città della Cultura si candida quindi ad essere ideale centralità in relazione alla definizione di Rem Koolhaas (per cui la centralità è intesa come massima sovrapposizione di reti)<sup>15</sup>. In maniera quasi provocatoria il complesso riporta anche sul piano progettuale questo processo e fisicamente si costruisce come un luogo della stratificazione.

---

<sup>14</sup> Ibidem.

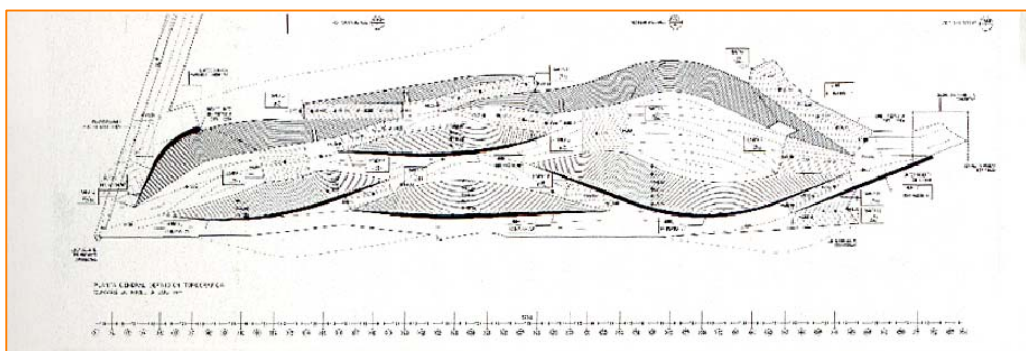
<sup>15</sup> Cfr. R. Koolhaas, op. cit.

La *villa* si presta, per la concezione spaziale che la governa, ad essere un riferimento formale per la descrizione, e perchè no, per l'ideazione di numerosi parchi. L'architettura delle grandi città punta molto sul progetto dei vuoti urbani sostituendoli, non sempre, con efficaci soluzioni. In alcuni casi, il suolo è inteso come fattore determinante. Si cerca, pertanto, di descrivere brevemente, ricorrendo alle sole immagini, alcuni casi felici, in cui la *quarta parete* rappresenta un significativo elemento della composizione.



**Foreign office architects LTS,  
Parco e  
auditorium  
sulla costa sud-orientale,  
Barcellona**

Nel progetto per il Parco di Barcellona, radatto da un team londinese, il suolo è elemento fondamentale sul piano compositivo, addirittura potenziato nelle sue ondulazioni.



Il progetto propone una soluzione che non cerca assolutamente di riprodurre le caratteristiche pittoresche della natura. Il parco disegna una topografia complessa, generata con mezzi artificiali. Il riferimento iconografico è, chiaramente, quello delle dune di sabbia, presenti nei paesaggi costieri. Le attività presenti nel parco sono modellate come una rete di circuiti eterogenei, sperimentando una gradazione dei diversi sentieri che disegnano il suolo a differenti ondulazioni.







## C. Ferrater, Giardino Botanico, Barcellona

L'obiettivo principale dell'intervento del parco a Barcellona, che vede architetti, biologi e botanici lavorare insieme, mira a produrre la forma del nuovo paesaggio a partire dalle sue condizioni morfologiche e topografiche. Per questa ragione viene utilizzata una griglia triangolare capace di adattarsi al terreno. Il sistema regolatore, in questo modo, si dispiega ai margini e si espandendo o restringe secondo l'anadamento del terreno.



Il progetto coordinato da Ferrater, per Barcellona, rappresenta un esempio pertinente alla precisazione delle caratteristiche del tipo a Villa. L'accurato disegno del suolo e l'andamento naturale del terreno costituiscono una parte significativa del progetto nel suo insieme.

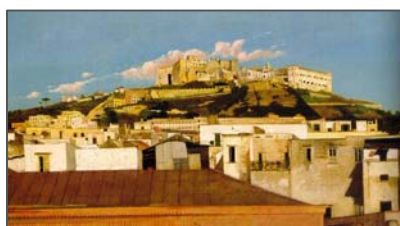
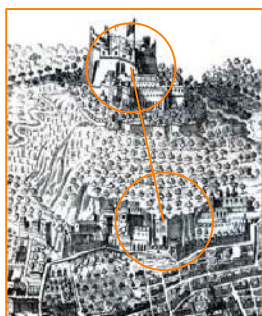


Il suolo, come l'articolazione topografica, costituiscono altrettanti materiali della composizione, che interagiscono con gli altri elementi dell'intervento.

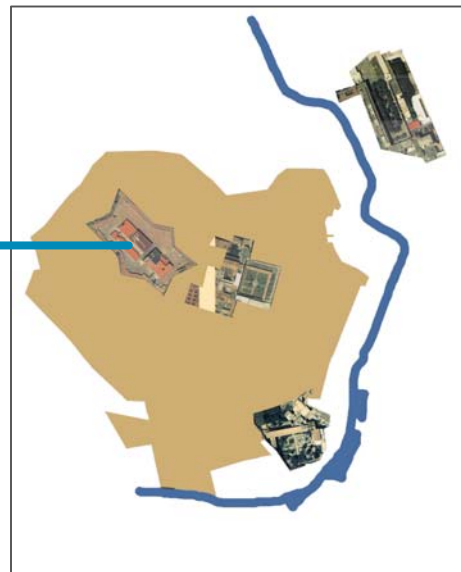
## una villa per la collina



Una composizione formale che risponde alle caratteristiche della villa è rintracciabile nella triangolazione individuata dalla "massa collinare" costituita dalla Certosa di San Martino e dal Castel Sant'Elmo a monte, e i due poli a valle della cittadella del Suor Orsola Benincasa e, a est, il Convento della SS. Trinità delle Monache.



In vista di questa configurazione, ovviamente, dato significativo è tutto ciò che "tra" i poli accade e può accadere.



Si è cercato di dimostrare che una spazialità composta dalla relazioni tra oggetti e natura, nella quale il suolo rappresenta un elemento significativo nella costruzione della figura finale, può costituire nel suo insieme un luogo pubblico (*oltre la piazza*). In questo senso si è ricondotta la concezione spaziale, sottesa a questi complessi, ad un sistema di rapporti schematizzato dal tipo a *villa*. Si ipotizza, inoltre, che la forma archetipica può contribuire a progettare la trasformazione di uno spazio. Individuare l'area in cui insistono dei rapporti privilegiati e nominarli, significa in un certo modo, stabilire il tema progettuale. Tra questi elementi e non tra altri si può intervenire: in questo modo la forma archetipica suggerisce una trasformazione possibile, che è già latente





## una villa per la collina



**1° villa: tre poli monumetali e un suolo.** I poli della triangolazione privilegiano il rapporto reciproco, senza riuscire ad annullare il "tra" le cose. San Martino con la cittadella monastica del Suor Orsola e il convento della SS. Trinità delle Monache costituiscono un possibile sistema a villa. I poli sono i punti che hanno maggiore peso e, in un certo senso, misurano il margine dell'area. Tra di loro è il "collante", un suolo scosceso che ha valore compositivo e sul quale è possibile intervenire. I due poli a valle (i conventi) si comportano in maniera differente rispetto al luogo in cui sono posizionati: questo spiega come all'interno del sistema di relazioni ogni elemento possa acquisire un suo proprio autonomo e significativo assetto formale. Il complesso che in questa sede è indicato schematicamente come il Suor Orsola, a monte del Corso Vittorio Emanuele, si impossessa della collina. Al contrario il convento della SS. Trinità delle Monache si comporta come un bastione, regge il corso e quasi in ginocchio sorregge la collina. Il sistema di relazione privilegiato tra queste masse può essere, dunque, "potenziato" mediante **un trattamento significativo del suolo** "tra" i volumi. Un sistema di terrazze, nel verde esistente, può sottolineare la relazione tra i volumi e modificare il senso dello spazio. In questo modo la forma archetipica contribuisce a progettare la trasformazione di uno luogo. Individuare l'area in cui insistono i rapporti privilegiati, significa in un certo modo, stabilire il tema progettuale.



## **Appendici**

**Appendice A.** Sisto V e il disegno della Roma barocca. Premesse per la città moderna

**Appendice B.** Il luogo pubblico come materia connettiva. Giambattista Nolli, Roma 1748

**Appendice C.** Lo spazio pubblico a partire dall'edificio: Le Corbusier

**Appendice D.** Nuove centralità: la città-regione. Il caso della Ruhr in Germania

**Appendice E.** Una nuova dimensione pubblica per Parigi: i parchi



## Appendice A

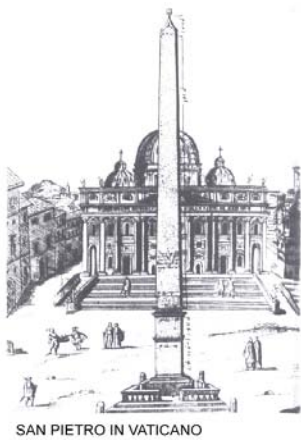
### Sisto V e il disegno della Roma barocca.

#### Premesse per la città moderna

Con Sisto V, Papa illuminato, sul finire del XVI secolo, tra il 1585 e il 1590, per la prima volta e con una determinazione assoluta, viene concepita la città, Roma, come terreno sul quale sperimentare una strategia d'intervento per punti<sup>1</sup>.

L'unità di misura dello spazio rinascimentale viene definitivamente distrutta. Al posto della città stellare circoscritta e murata, si delinea un'evoluzione di grande rilevanza. Un progetto di trasformazione concepito per parti messe in

relazione tra di loro, capace di incidere sul corpo urbano in maniera decisiva, tanto da delineare la forma della Roma moderna che durerà, di fatto, fino al XX secolo.



Non si tratta semplicemente di una rete adattata al traffico. Lo spazio urbano è, infatti, completamente ridisegnato attribuendo senso ad una serie di elementi costruiti nel tempo dai precedenti pontefici: collegando tra loro numerosi

---

<sup>1</sup> Il significato del piano di Sisto V risiede nella capacità del Papa di elaborare l'eredità lasciata dal Medioevo e dal Rinascimento. La Roma medioevale è lasciata intatta, mentre le energie, finalizzate alla sostanziosa trasformazione urbana, furono concentrate su *nuove avventure*. Il rifiorire di Roma, dopo il letargo del Duecento, comincia con il ritorno dei Papi dall'esilio di Avignone e via via fino a Giulio II. Per un'ampia trattazione del tema si rimanda a S. Giedion, *Space, time and architecture*, 1941, tr. it. *Spazio, tempo, architettura*, cit., in particolare al capitolo *La città medioevale e quella del Rinascimento*, pp. 72-77.



punti isolati si costruisce un sistema di rapporti, ampliato attraverso l'inserimento di alcuni interventi precisi e puntuali. La città viene, quindi, radicalmente trasformata per mezzo della messa in rete di sette punti notevoli, i santuari del pellegrinaggio. In questo modo, Roma scopre una nuova dimensione, all'interno della quale le basiliche rappresentano i luoghi centrali. L'intervento realizza un sistema costituito dai luoghi nodali, dalle piazze e dalle strade che li congiungono, capace di ricomporre e valorizzare gli elementi primari della città. Il piano di Sisto V, pur essendo ispirato da un'idea funzionale, in effetti, trascende completamente il suo obiettivo pratico. I santuari sono messi in relazione per facilitare il pellegrinaggio, ma, in realtà, l'apertura di numerose piazze segna, nel corpo della città, una profonda mutazione, in grado di dare rilievo ai luoghi primari individuati nel tessuto urbano.

La visione del pellegrinaggio non è, pertanto, la sola cosa a subire un cambiamento notevole. Lo stesso spostamento laico all'interno della città è sottoposto ad una radicale modificazione: gli obelischi spingono lo sguardo da un punto all'altro, in un gioco di rimandi continui. In questo modo definiscono, anzitutto, una rete di collegamenti. Il sistema di richiami visivi e fisici determina la dimensione della rete e, di conseguenza, una nuova misura per lo spazio urbano.

Per mezzo di alcuni corpi isolati, alcune soste, un nuovo punto di orientamento o la posizione di un obelisco si costruisce, infatti, un sistema di relazioni tra parti che non esisteva in precedenza. Gli obelischi e le colonne, insieme alle piazze e alle strade, sono veri e propri elementi della costruzione urbana: sono anch'essi punti notevoli, necessari per la comprensione della nuova dimensione della città.

La colonna Traiana, ad esempio, trova una collocazione urbana, specificata dall'apertura di una piazza proporzionata all'elemento verticale. Questo posizionamento individua un punto strategico nel tessuto urbano: la piazza diventa, allora, *trait d'union* tra la città antica e quella moderna 'a venire'. Sigfried Giedion, in un articolo del 1952, *Sixtus V and Planning of Baroque Rome*, rileva proprio la capacità del piano ad individuare punti significativi, non solo rispetto alla città del presente ma anche a quella futura:



Piazza del Popolo, particolare dalla pianta del Nolli, 1748

come avesse avuto poteri divinatori, Sisto sistemò i suoi obelischi nei punti in cui nei secoli successivi, si sarebbero sviluppate le piazze più importanti<sup>2</sup>.

È il caso, ad esempio, della disposizione dell'obelisco eretto all'incrocio di tre strade al limite settentrionale della città, tra via del Corso, la strada Felice e via del Babuino, in cui, due secoli più tardi, prenderà forma l'attuale piazza del Popolo.

Per la prima volta, la prospettiva è usata come strumento del progetto urbano: l'insieme delle vie non conduce ad un centro,

<sup>2</sup> S. Giedion, *Sixtus V and Planning of Baroque Rome*, *Architectural Review*, cit.in R. Sennett, *op.cit.*, p. 169.

in questo senso non si tratta della prospettiva rinascimentale ad un unico punto di fuga, ma di una prospettiva con punti di fuga multipli: l'insieme dei luoghi centrali. In questo modo, il ruolo del tracciato stradale, attraverso il controllo delle fughe prospettiche, si trasforma completamente.

Il piano è innovativo proprio in virtù del fatto che sceglie il vuoto come materiale attivo del progetto. Lo spazio libero rappresenta un potenziale, sfruttato, di grande valore.

La progettazione e il posizionamento di piazze, strade e soste nei percorsi esistenti, consente alla città di acquistare una nuova abitabilità. Le numerose strade a completamento dei tracciati accennati dai Papi precedenti o realizzate in risposta ai bisogni espressi dalla città costituiscono sempre elementi necessari ad un disegno complessivo, non solo funzionale o estetico.

Sisto V progetta le nuove strade come una spina dorsale rinforzata con nessi strutturali.

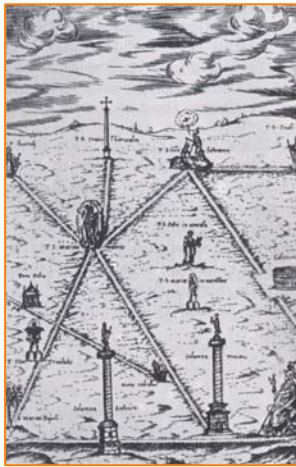
Roma non era stata capace di creare orgogliosi centri cittadini che esprimessero lo spirito civico in forme monumentali, come invece era accaduto a Firenze, a Siena o a Venezia. Le piazze di Roma erano strade allargate, se erano luoghi espressivi di una sorta di centralità erano invece tracciati su segni provenienti dalla storia, come nel caso di piazza Navona, che segue il perimetro dello stadio di Domiziano.

Le piazze esistenti venivano usate per mercati o feste popolari, ma non possedevano edifici di importanza sociale. Lo stesso Campidoglio, pur con tutta la sua grandezza architettonica, occupava una posizione piuttosto isolata rispetto alla dimensione della città di quel tempo. Sisto V dette un impulso energetico [...] alla creazione di piazze in tutta la città. Molte di queste erano in funzione di qualche chiesa, ma non tutte<sup>3</sup>.

---

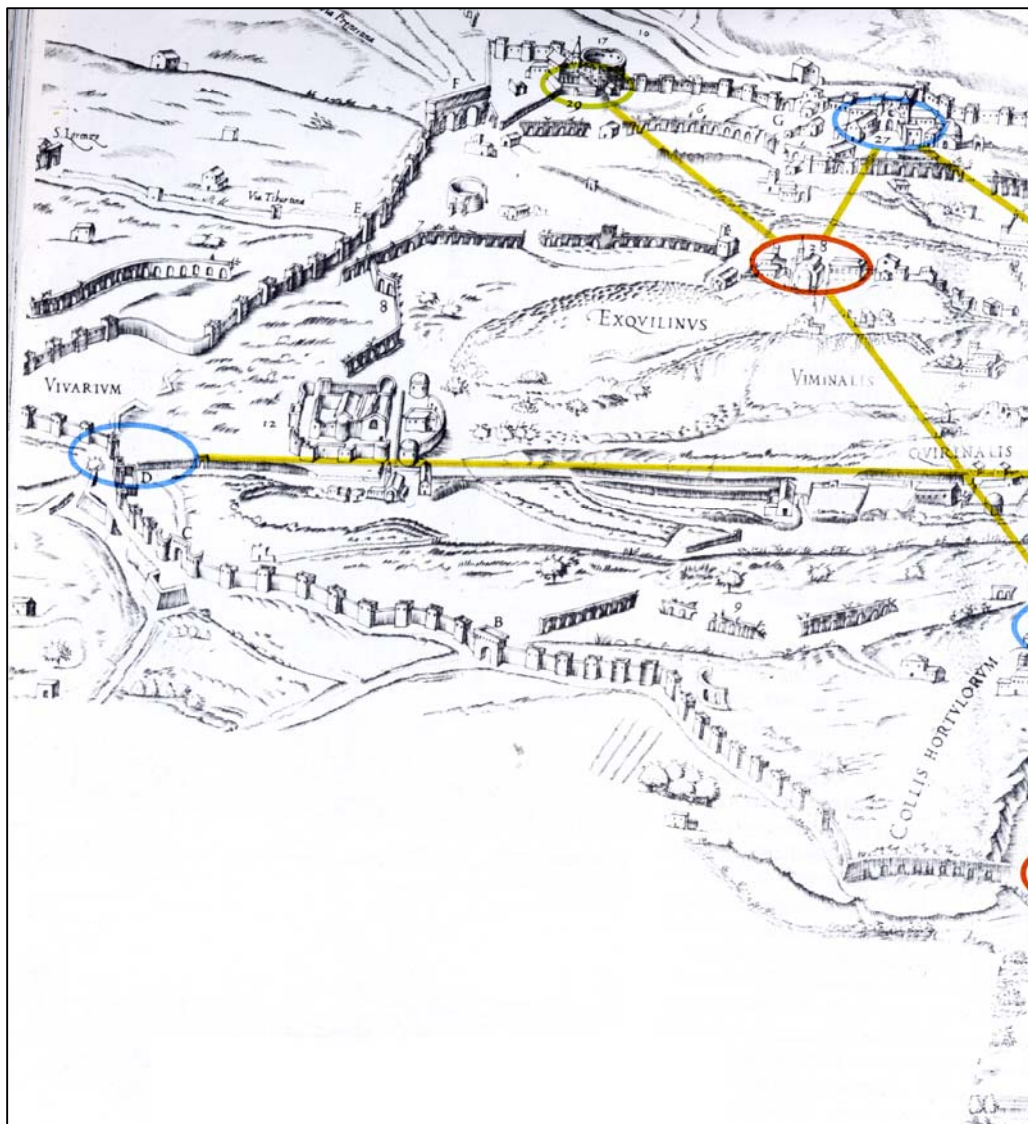
<sup>3</sup> S. Giedion, *Space, time and architecture*, 1941, tr. it. *Spazio, tempo, architettura*, cit., p. 95.

## Il piano di Sisto V



Le sette Basiliche di Roma, dal Lafréry

G.F. Bordino, schema delle strade di Sisto V

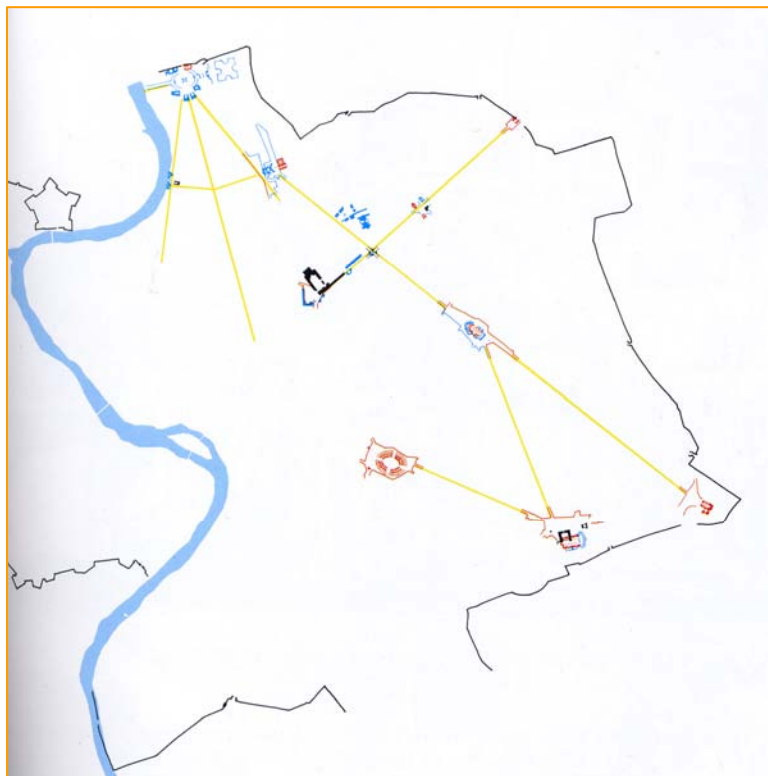




Il piano riconosce, quindi, la necessità di accompagnare il dato estetico e quello funzionale ad un significato sociale e, non di poco conto, monumentale. Le piazze e le strade servono sì a collegare degli elementi primari, ma sono, allo stesso tempo, luoghi primari, necessari al disegno urbano nel suo complesso. Probabilmente, il piano complessivo voluto da Sisto V denuncia proprio l'intento di dotare il tessuto urbano di una trama di uso pubblico.

Il disegno della trama urbana, condensato in una rete di punti notevoli relazionati attraverso estesi luoghi pubblici, non permette solo di realizzare l'intento papale sul piano ideale. Da un lato, pur non realizzato nella sua totalità, il progetto sistino traccia le condizioni per cui il potere religioso, rappresentato simbolicamente dalle sette basiliche, possa affermarsi e risplendere con maggiore intensità. Allo stesso tempo, annuncia una trasformazione urbana radicale e sostanziale.

La descrizione del piano cinquecentesco dimostra come l'intervento e la riflessione sulla forma e sulla percezione dello spazio pubblico consenta di modificare, profondamente, *l'idea di città*.



## **Appendice B**

### **Il luogo pubblico come materia connettiva**

#### **Giambattista Nolli, Roma 1748**

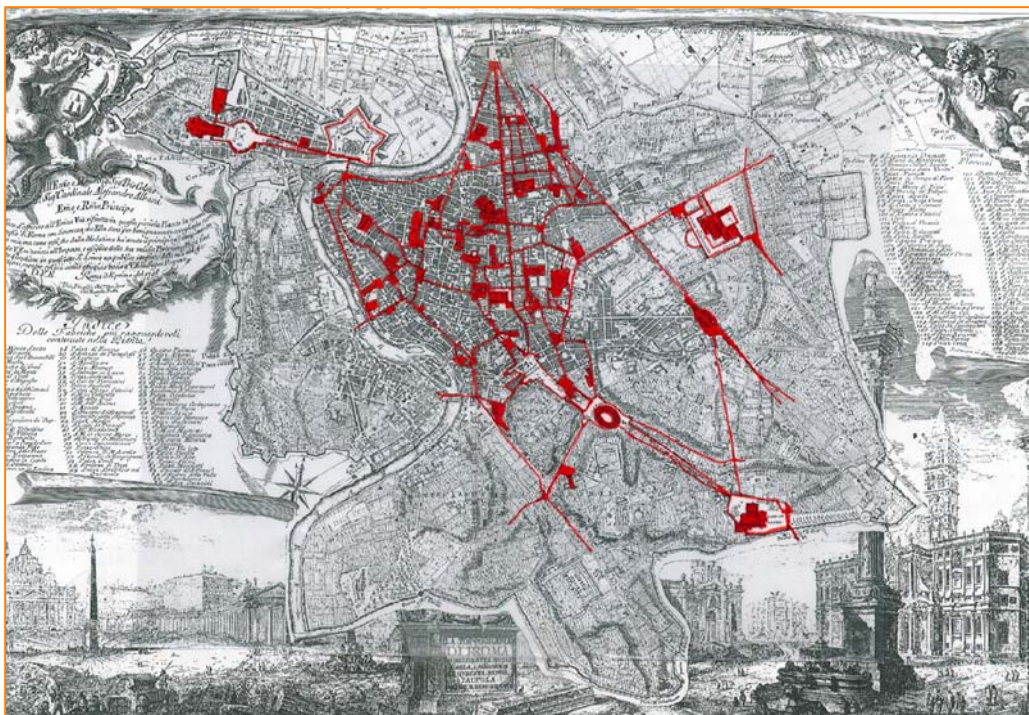
Le origini dell'iniziativa cartografica del Nolli non vanno ricercate solo nella realtà romana e nell'acquisita consapevolezza pontificia della necessità di disporre di moderni strumenti conoscitivi, quanto all'interno di un quadro più ampio in cui si costituiscono le basi per la costruzione di una nuova razionale concezione urbana. Nella rappresentazione cartografica la città è letta attraverso la struttura aggregativa dei suoi luoghi pubblici. Luoghi che esistono, edifici reali che costituiscono il tessuto della città, il cui insieme di relazioni è semplicemente messo in evidenza.

Le strade, le piazze e i giardini costituiscono un sistema continuo e articolato, che emerge dalla trama del costruito. Si tratta di un insieme di elementi accomunati da un tratto grafico capace di aggregare le parti in un'unica entità.

La trama viaria, con le soste, i percorsi e i vari luoghi all'aperto scivola all'interno degli edifici di uso pubblico, gli unici volumi rappresentati alla quota stradale. In questo modo, il bianco dello spazio interno delle fabbriche aperte ai visitatori, ognuna con una sua specifica funzione (chiese, basiliche, ospedali, mausolei ecc.), si unisce visivamente a quello degli spazi esterni (piazze, strade, slarghi ecc.), mostrando la continuità ideale tra i due insiemi. È denunciata, in sostanza, l'appartenenza di entrambi allo stesso sistema.

La trama di uso pubblico affiora dalla tessuto 'costruito' di uso privato e consente di dare nuova dimensione alla forma della città. Una città che insiste sul disegno della Roma di Sisto V, ma che, nella scelta rappresentativa,

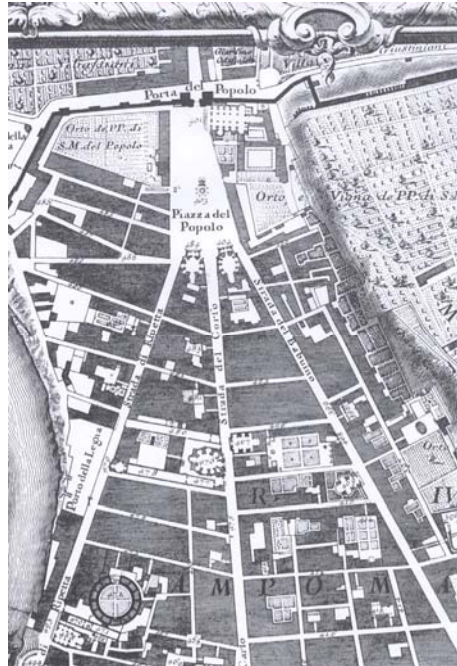
G. B. Nolli, Roma 1748.





denuncia una lieve variazione di significato. Non si tratta più di una città in cui avviene una messa in rete tra elementi significativi quanto, piuttosto, dell'espressione di un complesso inteso come sovrapposizione di due tessuti, necessari l'uno all'altro.

Se si osserva, ad esempio, la parte in cui, nella carta del Nolli, è rappresentata piazza del Popolo, una piazza che prende forma nella metà del Settecento su progetto del Valadier, vediamo come gli elementi che ne costituiscono lo spazio sono rappresentati nei minimi dettagli. Si leggono l'obelisco posizionato da Sisto V, i marciapiedi, le scale, la pianta delle chiese gemelle e tutti gli altri elementi che costruiscono il luogo. Questa scrupolosità grafica descrive esclusivamente le qualità



dei luoghi pubblici. Luoghi che emergono dalla cartografia come fossero tutti spazi aperti, anche quando si tratta di parti interne ad edifici al coperto. In questo senso, nell'uniformità del carattere grafico, il sistema si contrappone a quello che caratterizza il tessuto d'uso privato (disegnato in modo estremamente scarno: la sagoma dei volumi è rappresentata alla quota di copertura, come *silhouette* campite di nero).

Non è la scena sulla quale avvengono le triangolazioni tra elementi del disegno cinquecentesco di Fontana per Sisto V, quanto, differentemente, l'incontro tra trame prive di emergenze. Un confronto in cui, in ultima analisi, non avviene la predominanza particolare di un sistema sull'altro. Nella rappresentazione cartografica il rapporto tra vuoti e pieno si esprime, infatti, nella specificazione delle qualità dei diversi elementi. Una chiesa può essere una piazza e viceversa: in questa maniera gli elementi si raccordano

reciprocamente. Di conseguenza, il tessuto di uso privato, le residenze e i palazzi del potere, costituiscono un corpo la cui densità viene equilibrata dalle qualità, fluide, dei vuoti e di tutto ciò che fa corpo con loro.

In sostanza, questa carta rappresenta l'immagine preziosa di una stagione che sussurra di una situazione in trasformazione. Si tratta di una condizione che si pone come premessa per la trasformazione di un'idea complessiva. Non è ancora il progetto di una città moderna fatta per punti significativi: eppure l'innovazione si esprimerà con maggiore forza, di lì a poco.

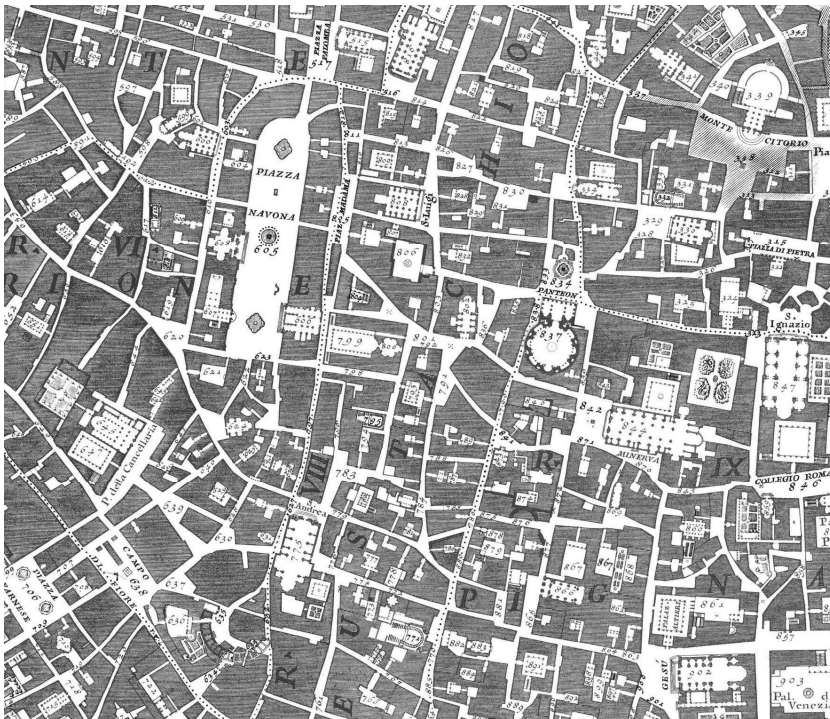
La rappresentazione cartografica del Nolli riconosce e disegna una città che specifica il suo significato nella qualità degli spazi pubblici, diffusi e non emergenti. Figura una scrittura per mezzo della quale si esprime l'interesse per i sistemi relazionali, rintracciati quali traiettorie condizionanti lo sviluppo della città.

Dalla rappresentazione del 1748 emerge, quindi, l'importanza compositiva del suolo di uso pubblico, riconosciuto quale materia connettiva capace di dare senso al costruito ed in esso trovare la propria ragione.

Nella città contemporanea, a causa dell'enorme dilatazione degli spazi liberi (gli oggetti sono posizionati a distanze sempre maggiori per accrescerne l'incisività estetica), sono poche le occasioni in cui si può sperimentare, in maniera evidente come nella cartografia qui descritta, questa capacità dello spazio pubblico ad essere un'infrastruttura per lo spazio costruito. Eppure, si tratta di una qualità congenita allo spazio di relazione. Bisogna, pertanto, riconoscerne la qualità all'interno di un paesaggio che insiste su altre dimensioni.

In un passaggio di scala, che porta la città al territorio, è forse possibile verificare il rapporto tra i vuoti e il pieno di questa estensione. Si tratta, in sostanza, di contemplare la condizione dello spazio pubblico all'interno di una dimensione differente, anche se questo non basta. È difatti necessario tenere presente questo passaggio di scala che inevitabilmente investe ed è provocato dai rapporti e dalle relazioni tra le parti, ma, è vero che l'impegno

progettuale nel collegare punti significativi, deve tendere a non annullare le singole specificità.



Particolare della pianta

## Appendice C

### Lo spazio pubblico a partire dall'edificio: Le Corbusier

Nel pensiero e nell'opera di Le Corbusier il tema dello spazio pubblico non è affrontato mai in maniera isolata: non esiste, di fatto, un'esplicita distinzione tra spazio pubblico e privato, ma piuttosto, una logica di costruzione della città basata su di una concezione unitaria<sup>1</sup>.

Contrario all'estetica del pittoresco, ostile alla strada come 'cammino degli asini', «prodotta da una giustapposizione d'azioni senza un progetto generale basato su una forma direttrice [...], Le Corbusier suggerisce un ordine basato sulla geometria elementare, rettilinea, grazie alla quale Luigi XIV, il Grande Re, diventa ai suoi occhi il primo urbanista»<sup>2</sup>. Sarebbe, però, un errore pensare che l'ordine con il quale intende conformare lo spazio pubblico sia quello di una geometria simile al sistema dei tracciati delle città storiche. Al contrario, Le Corbusier elimina completamente la strada, la piazza e i luoghi che storicamente hanno assolto a questa funzione, e li sostituisce con un sistema differente di relazioni tra l'edificio e l'ambiente in cui è inserito.

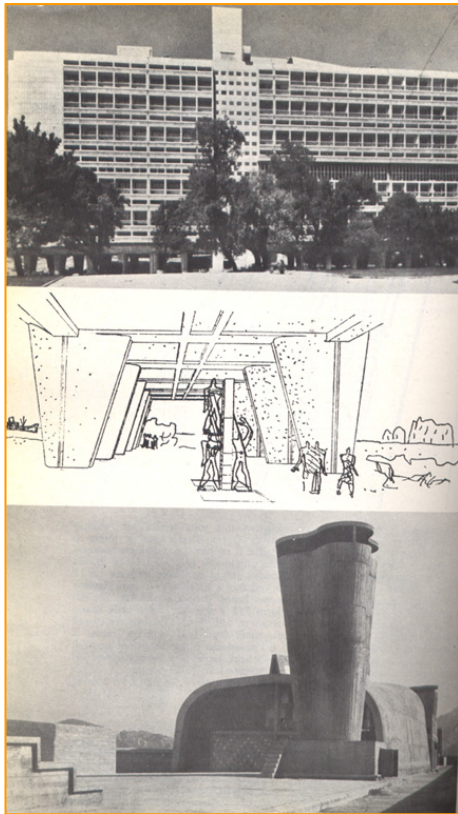
L'opposizione tra ordine geometrico e disordine del paesaggio o, allo stesso modo, tra l'imposizione del progetto di un ordine che è giustificato da esigenze igieniche, funzionali e produttive della città e una tendenza permanente alla diversità, alla frammentazione ed all'eterotopia, è costantemente trattata nell'opera di Le

---

<sup>1</sup> Cfr. Le Corbusier, *Œuvre complète*, cit.; Id., *Verso un'architettura* (1966), cit.

<sup>2</sup> Ignazio de Solà-Morales, *Nouveaux espaces dans la ville modernes*, in *Le Corbusier, une encyclopédie*, Ed. du Centre Pompidou, Paris 1987, pp. 136-137.

Corbusier attraverso alcune riflessioni che tentano di inglobare questi due estremi della configurazione moderna dello spazio pubblico della città<sup>3</sup>.



In Le Corbusier, il senso ultimo dello spazio pubblico risiede nell'articolazione empirica di elementi sparsi, alla cui elaborazione si accompagna un'accanita destrutturazione degli elementi propri della città tradizionale, i quali sono, di fatto, recuperati come parti private dell'architettura. La *rue corridor* entra, infatti, nell'edificio e lo articola come fosse una parte di città, così come, allo stesso modo, la piazza sale sul tetto e lascia il suolo al libero gioco di 'reazione poetica' tra volumi (*Unité*

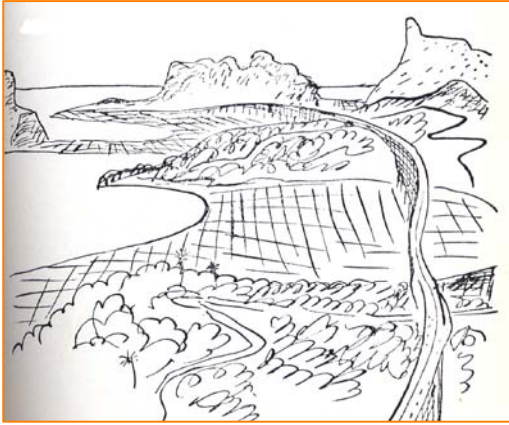
*d'habitation* di Marsiglia).

La strada, che esiste per assicurare la distribuzione delle abitazioni e l'organizzazione del traffico, si converte, quindi, in spina dorsale per i grandi immobili immaginati dall'architetto svizzero. In questo modo ne è legittimata la scomparsa dai luoghi esterni e, al contempo, si tenta di affermare la complessità della condizione dello spazio pubblico.

Non solo la strada, infatti, ma anche la piazza intesa in maniera tradizionale, come luogo di funzioni urbane eterogenee, scompare completamente dal tessuto urbano. Di conseguenza, la dimensione pubblica

---

<sup>3</sup> Ignazio de Solà- Morales, *ivi*, p. 137.



## Le Corbusier e lo spazio pubblico.

Progetto per Rio de Janeiro, 1936.

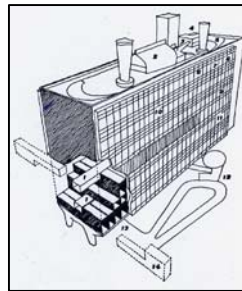


Plan Obus, Algeri 1931.

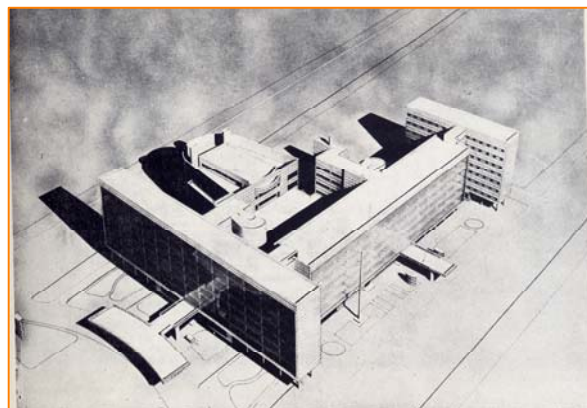
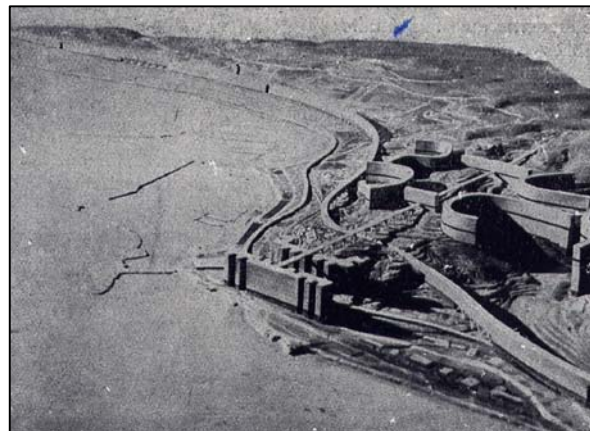
Il piano per Algeri, dice Ludovico Quaroni, non nasce solo dal ricordo della Fiat-Lingotto, delle città lineari e degli acquedotti romani, ma deriva probabilmente dai caratteri della scrittura araba. ( F. Tentori). Sta di fatto che il piano per Algeri, come i disegni per Rio de Janeiro, rappresentano con forza una nuova idea di città, maturata mediante il progetto urbano.

Palazzo del Centrosoyus, 1928/33.

Progetto per Rio de Janeiro, 1936.



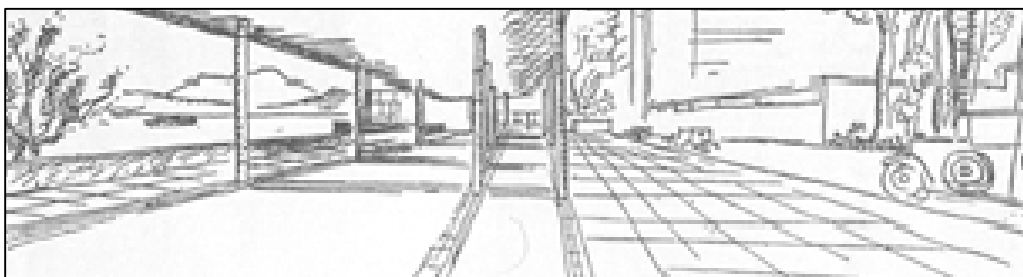
Unité d'Abitation, Marsiglia 1945/53.



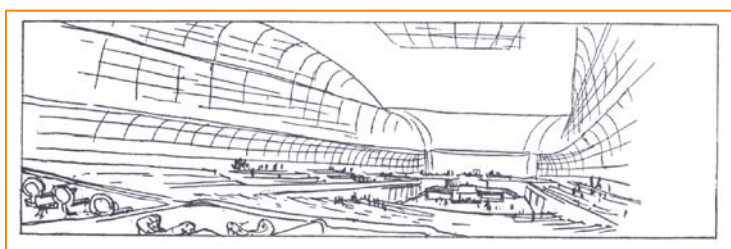
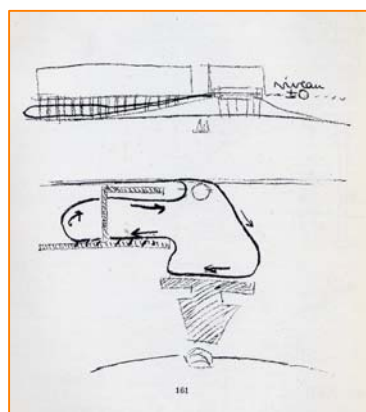




## Le Corbusier e lo spazio pubblico.



Schizzo di Le Corbusier. La sala conferenze del Palazzo per la Società delle Nazioni, Ginevra 1927.



Lo schema che si vede al centro, sulla destra, rappresenta nell'ideazione di Le Corbusier l'apertura dello spazio del palazzo, inteso come luogo fluido tra gli elementi.



si costruisce all'interno di un rinnovato sistema di rapporti volumetrici, capaci di indicare il cambiamento di una condizione. Si tratta, infatti, di grandi spazi definiti dall'articolazione di differenti corpi, luoghi non specializzati, ma fluidi e complessi. L'interno si fonde con l'esterno, il pubblico con il privato, e si arriva alla costruzione di una spazialità effettivamente nuova rispetto a quella prodotta dalla coeva architettura accademica.

Le Corbusier, in sostanza, ragiona per elementi finiti, formalmente definiti. In relazione a ciò, è interessante analizzare alcuni suoi progetti, non solo per valutare la condizione dello spazio pubblico nella sua opera, quanto, soprattutto, per la possibilità di riflettere sul valore urbanistico legato al progetto d'architettura. In realtà, si tratta di riconoscere la capacità degli edifici pubblici di influenzare alcuni processi di trasformazione urbana. Costruzioni capaci di modificare, per diffusione, l'idea e l'architettura complessiva. Per Le Corbusier, infatti, un nuovo intervento specifica la propria essenza attraverso il rapporto che stabilisce con il suolo e con le preesistenze (non solo artificiali ma, ovviamente, anche naturali). In questo modo innesca, nuovi sistemi di relazioni capaci di raccontare una differente immagine urbana: una nuova architettura della città.

una casa, un palazzo non importa, ciò che contava davvero era il sistema di relazioni che cambiava e, nella scala dell'oggetto architettonico, conteneva la rivoluzione dell'idea stessa di città<sup>4</sup>.

Il Palazzo per la Società delle Nazioni di Ginevra, come il Centrosoyus di Mosca o, piuttosto, il Ministero dell'Educazione nazionale e della Salute pubblica di Rio de Janeiro, solo per citare alcuni progetti significativi,

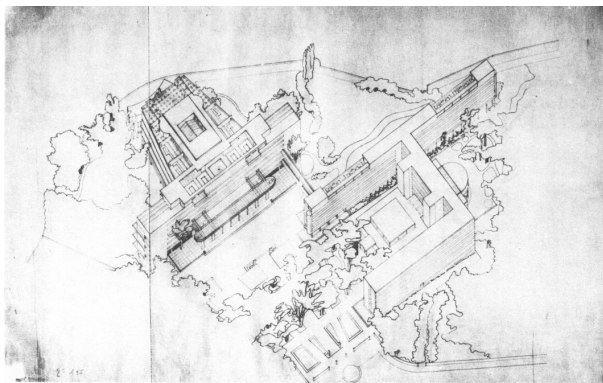
---

<sup>4</sup> Le Corbusier, *Une maison, un palais*, cit. in *Le Corbusier, Scritti*, a cura di R. Tamborrino, Einaudi, Torino 2003, p. 230.



rappresentano casi in cui questo 'poter essere' efficace strumento di trasformazione urbana è felicemente impiegato. Si tratta di composizioni in cui la tradizionale dimensione dello spazio di relazione viene destrutturata per arrivare a costruire una nuova dimensione collettiva. Luoghi in cui la spazialità pubblica viene realizzata attraverso l'articolazione di oggetti isolati, in grado di produrre una nuova dimensione di rapporti e di qualità. Dal luogo specifico, per irradiazione, le architetture, i *palazzi*, influenzano l'intera dimensione urbana.

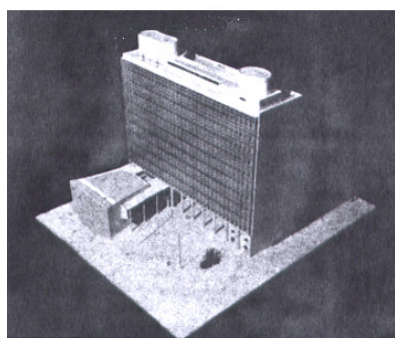
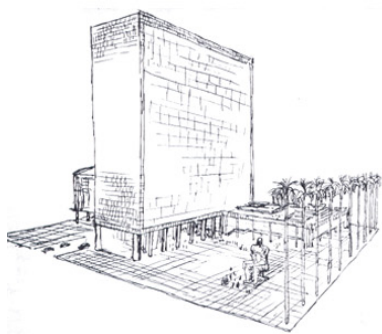
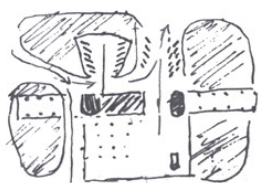
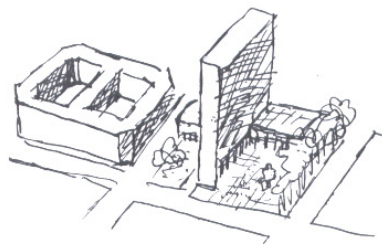
Il palazzo per la Società delle Nazioni a Ginevra è pensato come il risultato di una combinazione di elementi: un grande spazio, pubblico, definito, per l'appunto, attraverso la concatenazione di diverse parti



accostate, composte, contrastanti. L'insieme non mostra unità, piuttosto costruisce un'armonia data dalla relazione tra gli elementi. In questa maniera si palesa un

nuovo modo di concepire il singolo edificio e lo spazio all'aperto che esso concede all'incontro. Al contempo, si afferma anche la possibilità di immaginare diversamente la città nel suo insieme.

Per descrivere questo ruolo giocato dai progetti di Le Corbusier, risulta utile ricordare uno schizzo del Palazzo che egli stesso pubblica nel 1927 su *L'Architecture Vivante*. A partire da queste masse progettate, rialzate dal suolo attraverso il solito sistema puntiforme di *pilotis*, cambia radicalmente la struttura di relazioni a scala urbana. Il palazzo matura dalla riflessione sulle esigenze pratiche cui deve assolvere e dall'incontro di queste con l'ambiente. È nell'ambiente, finalmente, che avviene l'ordinamento fatale



schizzi di progetto e vedute del plastico  
dall'opera completa di Le Corbusier.

degli elementi della composizione. L'ordinamento dell'insieme non incide sull'andamento naturale del suolo. L'incontro con il sito si risolve in un rispetto reciproco. Il progetto conserva, infatti, intatta l'integrità del movimento del terreno. Il palazzo delle Assemblee, l'edificio del Segretariato e la biblioteca sono disposti nel rispetto dell'andamento naturale del suolo. Articolati collegamenti sopraelevati consentono di sfruttare le potenzialità compositive date dal terreno. Il risultato finale tende ad una costruzione di armoniosa unità con l'elemento naturale.

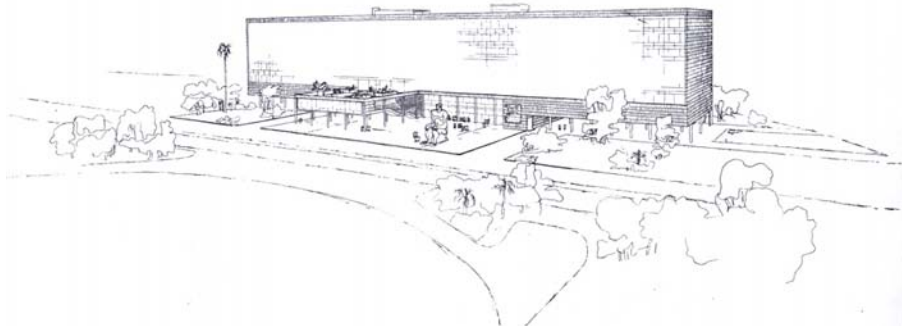
Anche la sede del Ministero dell'Educazione di Rio de Janeiro, progettata nel 1936 da Le Corbusier in collaborazione con un gruppo di architetti brasiliani guidato da Lucio Costa, rappresenta, da questo punto di vista, un intervento interessante. A differenza di quanto accade a Ginevra, dove il sito in cui posizionare il palazzo consente un'enorme libertà compositiva dettata dall'isolamento dell'area rispetto al resto della città, a Rio de Janeiro, al contrario, l'edificio sorge all'interno di un lotto misurato del ripetitivo tessuto urbano.

Eppure l'edificio progettato riesce ad immaginare un nuovo sistema di relazioni, capaci di insistere su di un'area estesa. Sfruttando la permeabilità del Palazzo alla quota stradale, infatti, Le Corbusier fa esplodere il lotto. A questa deflagrazione segue un montaggio dei frammenti, per mezzo del quale sono creati spazi aperti per il pubblico, spazi verdi e strade di attraversamento. Il Palazzo, costituito da parti coperte e piazze scoperte, è determinato dall'accostamento di una serie di elementi. Attraverso la composizione di queste parti sono prodotte ampie superfici libere. La dimensione costrittiva del lotto della griglia urbana si dilata, si apre, conseguentemente, ad altri rapporti. L'edificio viene posizionato ad individuare e segnare alcuni itinerari urbani dell'area. La sospensione dei volumi dal suolo, rialzati da terra attraverso una trama di *pilotis*, consente di aprire percorsi di collegamento e di attraversamento mai esistiti in precedenza. Il prospetto principale del Palazzo costituisce, inoltre, lo scena fronte per la più grande, e probabilmente la più prestigiosa, delle piazze che compongono l'insieme. Le dimensioni del vuoto e l'altezza dell'edificio sono strettamente connessi. La misura del vuoto è stabilita, infatti, in relazione alla massa dell'edificio e alla possibilità di potere fruire, visivamente, la superficie principale nella sua interezza. Allo stesso tempo, la dimensione dell'edificio è calibrata in modo da non bloccare la spazialità della piazza. Un progetto in cui si sperimenta una nuova idea dell'architettura, intesa come composizione di elementi tipici da assemblare (teoria influenzata, in maniera evidente, dai processi di industrializzazione e prefabbricazione), e conseguentemente della città. Dall'altro lato un progetto più legato alla città, costretto all'interno della 'trama ippodamea' di Rio de Janeiro, ma, nonostante i compromessi cui è obbligato, capace di provocare nuove relazioni alla scala urbana e creare nuovi



spazi per l'incontro e per il traffico cittadino. In entrambi i casi, comunque, si rintraccia il tentativo di affrontare la questione dello spazio aperto nella città, da progettare e pensare in rapporto a nuove relazioni. Relazioni che avvengono in una duplice dimensione: alla scala del singolo edificio tra i volumi di cui si compone e, alla scala della città, tra le parti urbane che entrano in gioco.

Con la riflessione di Le Corbusier si afferma la volontà di distruggere, definitivamente, l'isolato ottocentesco, la strada e la piazza tradizionale in favore di un'articolazione dello spazio pubblico proveniente dalla combinazione-montaggio di costruito e natura.



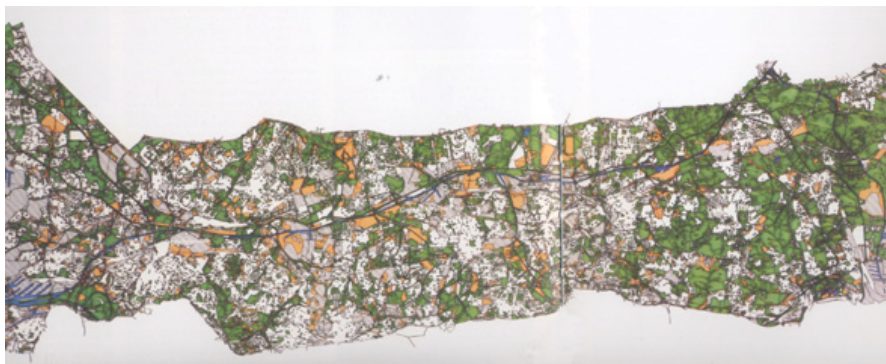
Veduta d'insieme in uno schizzo di Le Corbusier del Ministero dell'Educazione di Rio de Janeiro

## Appendice D

### Nuove centralità: la città-regione. Il caso della Ruhr in Germania

La regione della Ruhr, in Germania, è un'area industriale con una superficie di 4432 km<sup>2</sup> ed una popolazione di 5 milioni di abitanti. Una regione industriale in cui sono particolarmente visibili le ripercussioni spaziali del cambiamento delle strutture tecnologiche ed economiche. Alla fine degli anni ottanta, il governo regionale della Renania settentrionale-Westfalia annuncia un programma di rinnovamento di questa area, fondando una struttura di pianificazione al fine di coordinare gli interventi da attuarsi nel territorio dell'Emscher<sup>1</sup>. Il parco fu programmato nell'ambito dell'Iba, l'esposizione internazionale delle costruzioni che, dopo il recupero urbano di Berlino decise di orientarsi verso il recupero ambientale della regione industriale della Ruhr.

In seguito ad una mostra (*Cantiere per il futuro di vecchie aree industriali*,



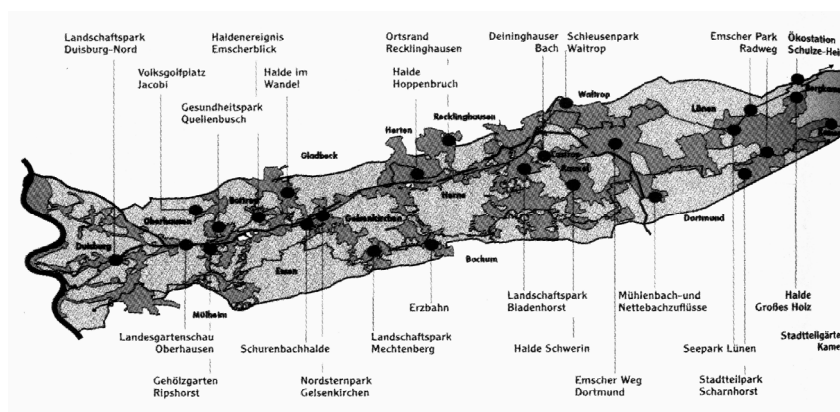
---

<sup>1</sup> Per una sintetica e precisa trattazione della vicenda che ha investito la regione della Ruhr, e le politiche urbanistiche che si sono attuate a partire dagli anni ottanta si rimanda a K. R. Kunzmann, *Le politiche del riuso nella Ruhr*, "Rassegna", 42, 1990, pp. 20-28.

1989), l'IBA-Emscher Park avvia, precisamente nel 1991, un programma di riqualificazione ecologica del fiume Emscher, promuovendo la realizzazione di un grande Parco Paesistico, esteso all'intero bacino fluviale. Il territorio coinvolto dal processo di trasformazione è di circa 800 mq e comprende 17 comuni. Su quest'area hanno insistito una serie di interventi, pubblici e privati, riguardanti la ricostruzione del paesaggio, il restauro ecologico del sistema fluviale, la istallazione di una serie di attività sportive, il recupero di manufatti industriali e il restauro delle Siedlungen a uso residenziale. Si tratta di un'area in cui per precise volontà di piano gli interventi di nuova edificazione sono stati limitati il più possibile, per contribuire, in questo modo, al recupero ed al mantenimento delle qualità ambientali. L'intervento

individua un diverso valore di centralità: la centralità di un'area non è più misurata dalle caratteristiche delle funzioni addensate, bensì dalla capacità che essa ha di integrare una pluralità di usi propri di una comunità vasta e in continua trasformazione<sup>2</sup>.

Il parco, in sostanza, si rapporta alla dimensione della città-regione che si estende sull'altra riva del fiume, trova la sua ragione nella possibilità di strutturare, con spazi per attività collettive, la realtà urbana con cui si



<sup>2</sup> M. Morandi, op. cit., p. 121.

confronta. La regione dell'Emscher costituisce, praticamente, una città-regione, all'interno della quale città quali Duisbourg, Essen, Bochum, Dortmund, hanno confuso le proprie periferie, determinando un processo di integrazione territoriale, anche a livello amministrativo<sup>3</sup>. In sostanza, si tratta di una regione che si comporta come un'unica città, costituita da una serie di luoghi che presentano, ovviamente, differenti caratteristiche.

L'altra riva del fiume, il grande vuoto, è risemantizzata mediante un sistema di luoghi e edifici pubblici - teatri, sale espositive, piscine, edifici per lo sport, sale concerto - composto insieme alle aree naturali, ai nuovi boschi ed alle postazioni ricreative. Un parco che è l'elemento più importante della nuova infrastruttura dell'Emsher.

L'intervento costituisce un nuovo paesaggio urbano, la cui caratteristica principale risiede nella capacità di determinare e, allo stesso tempo, di affermare una differente scala di relazioni spaziali. La trasformazione dell'immagine del paesaggio è usata, dall'amministrazione che governa l'operazione, come mezzo per agire sulle aspettative dell'intera popolazione



della zona, alimentando in essa la volontà di inserirsi nel processo di rinnovo della propria regione.

Il luogo d'innescò delle trasformazioni dell'area ex-industriale è rappresentato dai vuoti: il motore dell'intervento è, in altre parole, il *negativo della città*. Le aree vuote dall'aspetto desolato, lasciate senza identità dalla

---

<sup>3</sup> Cfr. J.M. Holz, *Gerer l'espace. L'action des collectivités locales dans l'aménagement e la dynamique d'une région européenne: la Ruhr*, Presse universitaire de Perpignan, Perpignan 1992.



corrosività del lungo processo d'industrializzazione, sono state trasformate in una rete organica e diffusa di sentieri, percorsi e strade, che collegano tra loro edifici pubblici destinati a manifestazioni culturali e attività di svago. Il vuoto è materia connettiva sul piano compositivo, e diviene, in altre parole, colonna vertebrale dell'intero intervento. Variando continuamente la propria sezione collega, avvolge, ricuce, separa brani differenti.

I diversi paesaggi che si susseguono nel bacino sono utilizzati come specificità da comporre, frammenti da accostare e armonizzare, sempre nel rispetto delle particolarità caratteristiche delle differenti realtà. La megalopoli della Ruhr è fornita, in questo modo, di un sistema di luoghi pubblici capace di inventare e suggerire una differente percezione dello spazio, delle relazioni, oltre che delle distanze.

Un importante tassello, di circa 230 ettari, inserito nell'ampio disegno



complessivo, collocato tra le città di Meiderich e Hamborn, è il parco di Duisburg-Nord, realizzato sui terreni di antiche fabbriche siderurgiche, ad opera del paesaggista tedesco Peter Latz, cifra dell'atteggiamento generale adottato per la progettazione delle altre zone d'intervento della regione. Il parco di Duisburg-Nord cerca di coniugare il progetto del paesaggio con l'estetica industriale e la pianificazione del paesaggio con una politica strutturale di aspettativa sociale. Le strutture esistenti, che in precedenza







accoglievano le attività industriali, non vengono distrutte, ma, al contrario, reinterpretate. Mutandone l'ambientazione da desertica a vegetale, gli antichi edifici industriali o piuttosto le grandi spianate per lo smistamento dei



minerali, esprimono, in pieno, tutto il loro potenziale monumentale. Il sistema scomposto di oggetti isolati rimane pressoché identico. Quello che varia, e nella sostanza determina il cambiamento, è il sistema di relazioni tra le parti.

Un sistema dalla dimensione sia pratica, per cui si sono creati una serie di percorsi pedonali, piste ciclabili e altri sentieri, sia volumetrico-compositiva, combinando nuovi elementi architettonici in relazione reciproca ed in rapporto con le preesistenze. Il progetto racconta la storia del sito e, al contempo, ne svela le potenzialità.

## Appendice E

### Una nuova dimensione pubblica per Parigi: i parchi.

L'amministrazione riconosce nelle ex-aree industriali, praticamente centrali rispetto alla città, un potenziale notevole per lo sviluppo urbano. È indicativo che le aree verdi siano gli elementi attraverso cui provocare un tale processo. In continuità con una tradizione che non ha mai costruito all'interno della città grandi spazi verdi (il Bois des Boulogne o de Vincennes ne sono infatti ai margini), il tessuto urbano è dotato, al contrario, di una serie di parchi dalle dimensioni limitate (eccezione fatta per il parco della Villette lievemente più ampio). I confini e i margini sono, inoltre, particolarmente segnati. Non si tratta, quindi, di natura all'interno della città, ma di frammenti di verde composti con altri frammenti urbani. Le aree hanno subito un processo di conversione funzionale pressoché contemporaneo, capace di trasformarle da luoghi dell'esclusione produttiva in zone di relazione pubblica. Inoltre, ciò che consente di mettere in relazione la logica di questi interventi è anche il fatto che, al di là della dimensione, i progetti si basano su di una logica comune per cui l'elemento vegetale è trattato nella stessa maniera in cui sono trattati, sul piano compositivo, gli altri elementi della costruzione architettonica.

Che siano stati fatti dallo Stato come il parco della Villette o dal Comune come il parco Citroën, Belleville o il parco di Bercy, ognuno di essi è dotato di una varietà di trame e vegetazioni, di essenze integrate a costruzioni insolite. Basta pensare alle *folies rouge* alla Villette integrate ai sentieri e percorsi vegetali o alle serre, piccoli templi classici costruiti con elementi



standardizzati, nel parco André Citroën. Si tratta di alcune caratteristiche comuni che esprimono, di fatto, un nuovo modo di intendere la progettazione dello spazio naturale.

Il parco progettato da Patric Berger, parco André Citroën, utilizza, infatti, l'elemento vegetale come ulteriore elemento della costruzione: lo spazio architettonico è costruito tanto da pilastri, pareti, volumi, quanto da piante. La volontà di utilizzare il verde come componente attivo del progetto si evidenzia anche attraverso la costruzione della forma naturale in sagome rigide e geometriche, che rimandano alle geometrie dei giardini all'italiana, ma esprimono, al contempo, una prospettiva



concettuale completamente differente, nonostante il risultato formale ottenuto. In questo caso, infatti, non è l'uomo il centro della composizione, ma le differenti parti, i frammenti, i componenti che rientrano nei giochi, ognuno con il proprio peso specifico ad essere centrali. L'intento di mettere insieme differenti parti, schegge, frammenti senza creare rapporti di tipo gerarchico è presente, in maniera esemplare, nel parco della Villette, progettato da Bernard Tschumi. In questo caso, tre sistemi differenti (punti, linee e superfici ossia *folies*, *promenade* ed edifici) sono sovrapposti, in modo da mantenere la propria relativa autonomia, nel



tentativo di rappresentare architettonicamente la condizione post-moderna della frammentarietà, del conflitto e della dispersione.

In un certo senso si afferma, ovviamente in maniera diversa per ogni caso specifico, la volontà di elaborare l'eredità del progetto dei giardini, legata in Francia al nome di Le Nôtre, per cui il giardino rappresentava il luogo in cui la composizione dell'insieme vegetale doveva essere consacrata alla glorificazione dell'oggetto architettonico.

Questo sistema di 'vegetalizzazione' urbana sembra, infatti, l'occasione per attualizzarne il lascito in relazione alla condizione contemporanea. Tentando di «modificare la natura per vederla erigersi come simbolo sociale [...] in modo che il parco possa resuscitare l'interrelazione tra la natura e la cultura, da sempre al centro della pratica dell'arte dei giardini»<sup>1</sup>, questi interventi riflettono, con atteggiamento critico, sulla condizione della progettazione del verde, rispondendo con la necessità di specificare la propria funzione di luogo capace di strutturare il contesto.

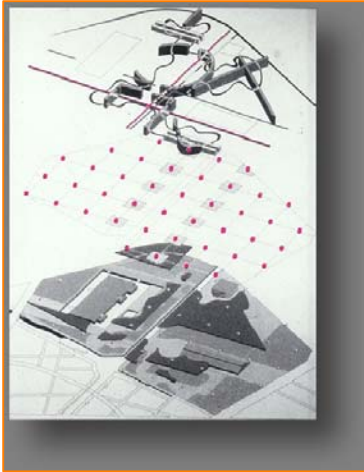
Risulta interessante, tra l'altro, sottolineare come, sebbene nella maggior parte dei casi si tratti di interventi costretti in aree dalle dimensioni ridotte, la risoluzione del progetto sembra, comunque, impegnata ad affrontare il tema della *città giardino*, tentando di risolvere e comprendere il rapporto tra il costruito e la natura all'interno dell'area, ed, allo stesso tempo, in maniera quasi speculare, affrontando la questione del *giardino della città*, specificando il senso di queste aree in relazione al resto della città e, sul piano pratico, della composizione degli elementi del progetto e le preesistenze confinanti, del rapporto tra questi luoghi e il contesto, non necessariamente troppo prossimo.

Dovendo inserirsi all'interno di aree lasciate libere da precedenti attività, in prossimità delle quali la città si è naturalmente prolungata, molto spesso

---

<sup>1</sup> A. Orlandini, *La Villette 1971-1995: histoire des projets*, Somogy, Paris 1999, p. 33.

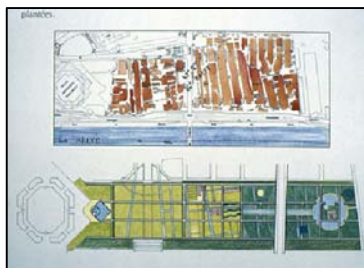
## Il sistema dei parchi, Parigi.



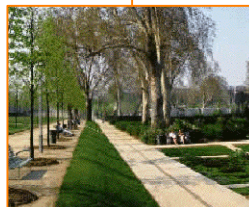
Parco de la Villette



Parco Belleville



Parco Bercy



Parco Citroën



per questi parchi si è dovuto, infatti, *risolvere* il limite dell'area da progettare. Inevitabilmente due illustri riferimenti storici hanno influenzato le soluzioni di margine realizzate: in primo luogo il fronte del parco dei Jardin des Tuileries, realizzato tra la fine del settecento e i primi dell'ottocento. In realtà il margine del giardino è costruito come una sorta di facciata continua, costruita per strati trattati in maniera differente: nella parte bassa sono dei portici a doppia altezza, in cui sono ospitate attività commerciali, mentre nei piani alti alcuni balconi filanti con cornici pronunciate segnano le linee orizzontali e affermano visivamente la prospettiva di rue de Rivoli.

E' una soluzione di grande efficacia spaziale: vista frontalmente, la facciata costituisce un arredo urbano che conclude il parco. Vista in prospettiva, la facciata ritma la sequenza della rue de Rivoli<sup>2</sup>.

L'altro importante riferimento storico è il Champ de Mars: edifici alti sei e otto piani alternati a recinti di viali alberati, creano un doppio filtro edificato, attraverso il quale passano le vie d'accesso che, come interruzione delle quinte costruite, individuano delle feritoie attraverso le quali si aprono delle visuali sul parco.

Queste qualità di profondità di campo e di trasparenza ritornano, ad esempio, nel parco di Bercy, nel quale è creato un fronte discontinuo e semi-trasparente, costituito, rispetto ai riferimenti storici, da una più ardita alternanza di vuoti e pieni. Il lavoro sugli spazi pubblici rappresenta un punto centrale dell'ideazione del parco di Bercy, in cui, infatti, si riesce a delineare uno spazio basato sulla relazione tra elementi di differenti forme, qualità, significati e funzioni, estendendo l'uso delle corti ad una fruizione

---

<sup>2</sup> J.P. Buffi, *Bercy: il rapporto pubblico-privato nell'ultima generazione delle Zac*, in P. La Greca, *Interventi nella città consolidata*, Gangemi, Roma 1990, p. 35.



collettiva, attraverso la costruzione di una serie cortili semi-aperti sul parco ed un fronte più o meno continuo verso la strada. Il parco André Citroën risponde alla questione del rapporto con il contesto in maniera più decisa, creando una interpenetrazione ancora maggiore con l'intorno: in questo modo, il giardino si pone come cuore di un nuovo quartiere, capace di strutturare il corpo.

Patrick Berger, parlando del complesso, afferma che i giardini seriali costruiti all'interno del parco, sono concepiti in maniera tale da stabilire un rapporto di identità tra il limite dell'intervento e gli edifici prospicienti, nell'ipotesi di una regola strutturante il contesto: in alcuni casi, ad esempio, è stato possibile prolungare il verde negli edifici esistenti, per mezzo di rampe e ballatoi.

Lo spazio pubblico non è inteso come luogo di 'accompagnamento' delle architetture, ma, quindi, come spazio capace di strutturare la città. In un certo senso realizza l'utopia della pianta del Patte, centrando sul tessuto della città esistente una serie di luoghi attrattivi.

La Promenade plantée del viaduc des Arts, una vera e propria infrastruttura urbana, nasce come conversione di un viadotto in area commerciale. Patrick Berger riconosce nel tracciato della linea ferrata un elemento che nel tempo ha provocato e generato lo sviluppo della città tutt'intorno. Il progetto continua quest'attitudine dello spazio dismesso, convertendo la strada ferrata in parco pubblico, in questo modo avvia un



processo capace di trasformare, ancora, la struttura della città: i muri ciechi delle abitazioni hanno aperto delle finestre sul nuovo parco ed alcuni palazzi hanno, addirittura, creato degli accessi diretti, come se il viadotto fosse una strada.

## MATERIALI DI DOCUMENTAZIONE

### SCHEDE PER UNA BIBLIOGRAFIA DI BASE

In questa sezione si è cercato di ‘schedare’ alcuni testi di riferimento, analizzandone il contenuto in relazione alla finalità della ricerca<sup>1</sup>. Questa schedatura rappresenta solo un’esemplificazione utile per procedere ad una catalogazione per temi. In questo caso si utilizza come *parola chiave* lo spazio pubblico.

#### Sul concetto di spazio e di spazio pubblico

AA.VV., *Il cuore della città*, Hoelpi, Milano 1952.

L’VIII CIAM, tenutosi nel 1951 a Haddesdon in Inghilterra, dal titolo *The heart of the city* è il luogo in cui l’architettura moderna comincia a riflettere sul significato del ‘centro della città’ e sulle sue caratteristiche plastiche. Le considerazioni che emergono dalla tavola rotonda denunciano una viva attenzione verso il tema dello spazio pubblico, e aprono ad una riflessione sulle sue qualità, la cui comprensione, si legge non a caso negli atti raccolti da Tyrwhitt, Sert e Rogers, può influenzare l’architettura della città in maniera sostanziale. L’idea di comunità, e quindi in maniera estesa il concetto di pubblico, è alla base della ricerca di nuovi elementi urbani, a scale anche differenti, sui quali si concentra l’attenzione degli architetti e

---

<sup>1</sup> Questa parte del lavoro è in continuità con l’elaborazione avviata da P. Scala nella tesi di dottorato in Progettazione Urbana, XVII ciclo del dipartimento di Composizione Architettonica - Progettazione Urbana della Facoltà di Architettura dell’Università degli Studi di Napoli “Federico II”, anno accademico 2004/2005, dal titolo “*Dalla descrizione alla misura. Il valore della posizione nella com-posizione urbana*”. La costruzione della bibliografia ha generato, in quel caso, una serie di schede d’analisi tipo, mediante le quali, attraverso *parole chiave*, è possibile accedere ai testi in questione, con l’ausilio di un supporto digitale. In questa sede si è avviata, semplicemente, una lettura critica dei testi, da immettere nel sistema del database, utilizzando la tematica specifica dello spazio pubblico.



degli urbanisti presenti a questo simposio. Il *Core* ha il significato di 'elemento che fa di una comunità una comunità e non un semplice aggregato casuale di individui'. In questo modo si avvia, in maniera estesa e diffusa, nel dopoguerra, in Europa come in America, una riflessione sullo spazio pubblico inteso come cuore/centro/storia della città. Il tema della residenza è inevitabilmente presente anche in questo CIAM, eppure, più di quanto non accadeva in precedenza, la progettazione dei quartieri residenziali viene arricchita di una zona centrale, di un *Core*, appunto. Nel corso del convegno emergono, inevitabilmente, diversità di posizioni: di A. A. Ling (inglese), ad esempio, prende le distanze dal funzionalismo della carta di Atene (1933) e afferma: «il Cuore è qualcosa di più di una macchina per esplicitare l'attività collettiva e dovrebbe esprimere con appropriate forme architettoniche il carattere, le tradizioni e le aspirazioni della gente che ci deve vivere» (p. 96). Cominciano, quindi, ad emergere anche i temi della partecipazione e della coscienza sociale dell'architettura, temi oggi tanto alla moda. Le riflessioni e gli interventi del convegno, raccolti in questo testo, posero le basi per un dibattito che voleva dotare i quartieri di fondazione e le città di luoghi che favorissero la vita delle comunità, di luoghi in cui l'articolazione funzionale fosse più complessa. A partire da queste intuizioni legate alla necessità di dotare la città di luoghi pubblici (da cui una riflessione sulle caratteristiche formali e spaziali di questi luoghi), la comunità scientifica, e non solo quella probabilmente, avviò un processo capace di modificare posizioni e concezioni della cultura urbana che caratterizzeranno gli anni successivi. Per indagare le questioni legate alla progettazione emerse in questo CIAM, si rimanda, inoltre, al testo di N. Sacchi, *1928-1959. I Congressi Internazionali d'Architettura Moderna*, Consulta Regionale lombarda dell'ordine degli architetti, Milano 1998, che per certi versi è utile per le sue semplificazioni grafiche.

AA.VV., *Luoghi pubblici nel territorio*, Giannini, Napoli 2001

Il testo riconsidera la questione delle relazioni fra teoria e progetto, a partire dalla tensione che si crea fra i due poli, vista come condizione positiva del processo conoscitivo. Il libro è strutturato in maniera da indagare la questione in generale, calando, in un secondo momento, il tema progettuale nel contesto storico della formazione della città policentrica e dell'architettura del territorio. Si giunge, infine, ad una proposta in cui si pensano i grandi vuoti (nel caso specifico le cavee del

casertano) come luoghi pubblici capaci di inserirsi nella trama dei monumenti ed emergenze della storia. Nell'articolo curato da Carlos Martí Arís è molto interessante il rimando a *città, giardino, ponte e campo arato* (da L. Munford, *Le decadi Oscure*, 1931), attraverso cui si arriva a precisare l'importanza del valore della geografia nel nuovo paesaggio urbano contemporaneo, per il quale assume il ruolo di struttura generale (spina dorsale) della nuova città policentrica. Da questa premessa deriva, dunque, l'intento progettuale di costruire i luoghi pubblici in legame diretto con lo spazio naturale.

AA. VV., *Luoghi comuni*, Maltemi, Roma 2002.

Il testo si è interessante soprattutto per la capacità a sintetizzare una serie di tendenze diffuse nei differenti territori urbani. Pur sostenendo una tesi finale che individua la qualità degli spazi pubblici in qualcosa di impalpabile, fisicamente e formalmente indefinibile (critica difatti le vecchie tipologie di luoghi pubblici reputate non più 'adatti' all'uso contemporaneo), definisce brevemente una serie di tendenze quali l'*in-beetwen*, la privatizzazione dello spazio pubblico etc., che caratterizzano, senza dubbio, la condizione contemporanea. Il testo riesce a descrivere, inoltre, la condizione della città contemporanea, specificando la dimensione entro cui il tema (spazi pubblici) si iscrive. Ritornando al concetto di *in-beetwen*, questo è utile precisare la definizione concettuale e, conseguentemente fisica, di un fenomeno che determina la condizione dello spazio pubblico: «alla base di questa definizione c'è la sostituzione del concetto di proprietà con quello di accessibilità [...]. L'immediata e inevitabile conseguenza di questo processo è la distruzione dello spazio completamente accessibile al pubblico e la proliferazione di una tale quantità di spazi – privati ma aperti al pubblico - per attività collettive come nessuna epoca aveva mai realizzato. Centri congressi, centri commerciali, centri culturali [...], l'interno è l'unica dimensione significativa, gestibile e controllabile, in cui la sicurezza diventa un riferimento estetico» (p. 22).

Arendt, H., *Vita Activa. La condizione umana* (1958), Bompiani, Milano 1998

*Vita Activa* di Hannah Arendt (1958) è considerato un riferimento fondamentale per un inquadramento filosofico del tema dello spazio pubblico, soprattutto in relazione

all'attenzione che la filosofa pone nei confronti del rapporto con la realtà urbana. Il pubblico è inteso come quello spazio «comune a tutti e distinto dallo spazio che ognuno di noi occupa privatamente. Un mondo [...] connesso con il mondo artificiale, il prodotto delle mani dell'uomo, come pure con i rapporti tra coloro che abitano insieme il mondo fatto dall'uomo. [...] Come ogni *in-fra*, mette in relazione e separa gli uomini nello stesso tempo» (p. 39). La città-stato dell'antica Grecia è il luogo in cui l'esperienza stessa dello spazio pubblico prende forma per la prima volta nella storia umana: l'origine della nozione moderna di spazio pubblico si fa risalire, dunque, all'agorà dell'antica polis. Ne *La città nella storia* Mumford afferma che l'antica agorà nasce come luogo per ospitare le attività politiche cittadine, le riunioni della collettività in genere, per poi diventare, in seguito, anche il luogo privilegiato per gli scambi commerciali. Nelle antiche città elleniche si evince una netta distinzione tra 'spazio pubblico e sfera privata' a caratterizzare la vita sociale, due ambiti nettamente distinti della vita associata: l'uno, lo spazio pubblico, è il regno della 'libertà', l'altra, la sfera privata, quello della 'necessità'. Il primato morale e ideale della dimensione politica su quella sociale e privata non sopravvive, secondo la Arendt, alla fine della civiltà ellenica. Dalla romanità in poi, infatti, il 'sociale' intraprende la sua lenta ma inesorabile rivincita sul 'politico', fino ad assurgere nel corso della modernità a dimensione privilegiata della condizione umana. A cominciare dal XVIII secolo, infatti, la scoperta dell'intimità nella vita personale prepara il terreno al definitivo primato della sfera sociale, che arriva a coronarsi con l'insorgere del fenomeno della società di massa nel Novecento, in cui si decreta la fine della distinzione tra le sfere in questione. La società di massa del Novecento regala la falsa illusione per cui ai bisogni individuali è riconosciuta una collocazione privilegiata nella gerarchia dei valori sociali. In realtà, però, l'omologazione culturale connaturata all'esperienza della società di massa, nega alla radice la possibilità di far valere nella sfera pubblica le molteplici differenze (sociali, culturali, politiche) che la sfera della vita privata è capace di esprimere. «La sfera pubblica, in quanto mondo comune, ci riunisce insieme e tuttavia ci impedisce, per così dire, di caderci addosso a vicenda. Ciò che rende la società di massa così difficile [...] è il fatto che il mondo che sta tra le persone ha perduto il suo potere di riunirle insieme, di metterle in relazione e separarle. La stranezza di questa situazione ricorda una seduta spiritica dove alcune persone raccolte intorno ad un tavolo vedono improvvisamente, per qualche trucco magico, svanire il tavolo in mezzo a loro, così che due persone sedute

da lati opposti non sarebbero soltanto separate, ma sarebbero anche del tutto prive di relazioni, non essendoci niente tra di loro» (p. 39). La contraddizione tra pubblico e privato, che caratterizza in profondità i nostri tempi, è la questione centrale sollevata da Hannah Arendt, alla quale segue una concezione plurale dello spazio pubblico e della democrazia. La città, nella forma idealizzata della polis greca, secondo l'Arendt, è il solo luogo deputato a realizzare la sua idea di politica come 'spazio per i molti'.

Espuelas F., *Il Vuoto, riflessioni sullo spazio in architettura*, Marinotti, Milano 2004.

Il saggio indaga il vuoto da una visuale prevalentemente architettonica, quindi nella sua concretezza fisica, non trascurando il concetto assoluto che si accompagna al termine, ossia la mancanza. L'approccio analitico che porta a considerare il vuoto nella sua fisicità è supportato dalla tradizione orientale, dove il concetto di vuoto, profondamente radicato nella cultura, è strumento progettuale. Per questo motivo parte del saggio si concentra sull'analisi dei rituali e dei modi orientali, nel tentativo di introdurre al tema del vuoto come garante di senso. È interessante notare come una parte del saggio si concentri sulla definizione della qualità fisica del vuoto in ambito urbano, evidenziando una coincidenza tra il vuoto e lo spazio pubblico. Ne deriva una sorta di definizione estesa, per la quale lo spazio pubblico è il 'tra' le cose.

Farinelli, F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003.

«Spazio è una parola che deriva dal greco *stadion*. Per gli antichi greci lo stadio era l'unità di misura delle distanze, e significava dunque alla lettera un intervallo lineare standard. Ne deriva che all'interno dello spazio tutte le parti sono l'un l'altra equivalenti, nel senso che sono sottomesse alla stessa astratta regola, che non tiene affatto conto delle loro differenze qualitative. [...] Luogo, al contrario, è una parte della superficie terrestre che non equivale a nessuna altra, che non può essere cambiata con nessun'altra senza che tutto cambi.» (p. 11) Il testo, in maniera descrittiva, con esempi letterari, dati storici e concreti, descrive una condizione che cambia e rispetto alla quale la geografia – ma per esteso ovviamente anche le altre discipline- devono ripensare le proprie coordinate e le proprie strategie. In maniera

estremamente sintetica descrive due esempi che non sono al passo con una condizione di cambiamento evidente, proveniente dall'accelerazione della circolazione d'informazioni, merci, denaro etc. La *legge della geografia* di Waldo Tobler e il Muro di Berlino. La legge di Tobler, formulata negli anni sessanta per dimostra il carattere di sapere scientifico della disciplina, affermando, infatti, che: «tutti gli oggetti che esistono sulla superficie terrestre interagiscono tra di loro, ma più essi sono vicini più l'interazione è forte, e più essi sono lontani più l'interazione è debole» (p. 53). Questa legge ripone il proprio presupposto teorico in Erodoto, per cui la vicinanza è un'unica dimensione fisica e detta le regole per la comprensione di ciò che accade. Per quanto riguarda il Muro di Berlino, questo rappresenta, evidentemente, la dimostrazione della falsità della legge precedente. Il muro, costruito nello stesso periodo (1961) in cui Tobler pratica i suoi studi, è eretto per separare i paesi dell'Europa occidentale da quelli dell'Europa orientale. Si rivela essere, ovviamente, inefficace per lo scopo per cui è stato pensato (non riconosce la messa in crisi dell'importanza della distanza materiale). La separazione viene creata per impedire circolazione, passaggio di merci e informazioni: eppure la separazione non è una questione solamente materiale ma proprio negli stessi anni, prendeva avvio l'*informatizzazione* del mondo. I primi calcolatori cominciarono a smaterializzare il mondo trasformando gli atomi in bits e, in questo modo, mettendo in crisi l'importanza della distanza materiale. In *Erodoto a Berlino* (capitolo in cui è descritto questo passaggio fondamentale, pp. 54-55), si afferma, in sostanza, il sopravanzare di una realtà di oggetti, l'esistenza di un mondo fatto da una serie di elementi, rispetto al quale bisogna ripensare strategie e opinioni. Il *mondo si sperimenta come un reticolo che incrocia punti* (gli elementi): in questo modo si introduce la qualità dello spazio contemporaneo, una qualità che si manifesta nella forma di rapporti tra posizioni. È questo lo *spazio di posizione* di cui parla anche M. Foucault in *Des espaces autres*, Conferenza al Cercle d'études architecturales, Tunisi, 1967 e nel quale è inevitabilmente iscritto anche lo spazio pubblico.

Foucault M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 2001.

Il celebre testo scritto nel 1967 da Michel Foucault, in occasione di una conferenza al Cercle des études architecturales di Tunisi è una tappa dovuta nel tentativo di creare

delle coordinate culturali all'interno delle quali posizionare ed indagare temi complessi come la questione dello spazio. In occasione di questo intervento, il filosofo francese descrive una breve storia del concetto di spazio in Occidente. Si tratta di una classificazione che individua e precisa le caratteristiche dello spazio di cui si fa esperienza, in rapporto alle condizioni storiche. Foucault inizia la sua discussione indagando le qualità dello spazio, abitato e pensato, nel Medioevo, riconoscendolo come un insieme gerarchizzato di luoghi, in sintesi uno spazio che viene denominato della localizzazione, costituito da un'opposizione continua di luoghi. A questo si sostituisce lo *spazio della estensione*, per cui non sussistono più opposizioni tra luoghi, se non pensando il loro movimento (per la definizione di questo nuovo concetto di spazio sono fondamentali le intuizioni di Galileo Galilei). Lo spazio è un unico ambito infinito, non un carattere dei corpi che lo occupano. Foucault riconosce, infine, A quest'ultimo si sostituisce, infine, lo *spazio di relazione*, uno spazio in cui la qualità dominante è custodita nella forma di rapporti tra posizioni, le cui dimensioni sono costituite da un insieme di relazioni dislocate. Il filosofo francese afferma, in questo senso, una concezione topologica dello spazio che tiene in conto la figura del frammento capace di riportare al centro dell'attenzione lo spessore della differenza e la specificità dei luoghi. Secondo quanto affermato da Foucault ciò che caratterizza la struttura urbana è, pertanto, la sua dimensione relazionale, il cui fattore essenziale non è rappresentato né dagli elementi né dal tutto, ma, piuttosto, dalle relazioni che determinano la sua costituzione. In questo senso, lo spazio è ciò che è ciò che costituisce queste relazioni.

Rowe K., Koetter F., *Collage city*, ed. consultata Edition du Centre Pompidou, Parigi 1993.

Il testo riesce ad essere molto efficace nella descrizione delle condizioni relative alla città contemporanea e conseguentemente, alla dimensione che lo spazio pubblico ha nel suo corpo. Un esperimento grafico, uno dei tanti che contraddistingue la produzione scientifica di Colin Rowe, diventa emblematico per la comprensione di questioni compositive e non solo. In questa sede viene messo in evidenza come la quantità dello spazio libero, potenzialmente pubblico, nella città progettata dal Movimento Moderno (nient'altro che un'*accumulazione di pieni in un vuoto poco*

*lavorato*) sia aumentata enormemente, tanto che il rapporto tra pieni e vuoti, in un brano urbano prodotto in quel periodo, potrebbe essere rappresentato invertendo la planimetria di una città storica, in cui il costruito diventa il vuoto e viceversa (sono così comparate Saint Diè progettata da Le Corbusier nel 1945 e la planimetria del centro storico di Parma). Emerge che, di fatto, la caratterizzazione di questi spazi non è stata, di contro, efficacemente affrontata, tanto che, in maniera provocatoria nel testo in esame, si assiste ad un indisponente parallelo tra l'architettura dei SuperStudio e l'architettura delle cittadelle della Disney, nel quale si mette in luce una diffusa tendenza a fare dell'oggetto l'unica fonte d'interesse. Nei progetti dei SuperStudio, ad esempio, Rowe afferma verificarsi una privazione dello spazio di qualsivoglia carattere d'ambiguità e diversità, in questo senso si denuncia quanto affermato da R. Sennett ne *La coscienza dell'occhio. Progetto e vita sociale nelle città*, Feltrinelli, Milano 1992.

Secchi B., *Prima lezione di Urbanistica*, Laterza, Roma-Bari 2000.

Il territorio letto come sede su cui depositare nuovi segni; segni che derivano da trasformazioni, modificazioni, abbandoni, trasposizioni. La figura del frammento conduce ad una concezione tipologica dello spazio. La città occidentale è vista come il luogo della memoria, il deposito di dei materiali del passato, costituita di frammenti. Città moderna e città contemporanea sono quindi due realtà profondamente differenti: necessità di concretizzare i nuovi bisogni della collettività che non sono, solo, quelli dell'epoca della modernità. È evidente una nuova scala alla quale pensare di attrezzare la città, poiché tempi di percorrenza, sistemi virtuali cambiano le coordinate spaziali: dispersione degli insediamenti e smaterializzazione di molti servizi. Nuove infrastrutture come luoghi della nuova socialità. Una nuova città a *maglie larghe* che prende forma dal disegno degli spazi aperti, una nuova struttura dello spazio e del tempo, in una nuova geografia del territorio.

Sennet R., *La coscienza dell'occhio. Progetto e vita sociale nelle città*, Feltrinelli, Milano 1992.

Richard Sennett può essere considerato come una vera e propria introduzione al discorso postmoderno sulla fine dello spazio pubblico. Mettendo in relazione l'architettura e la pianificazione urbana della città con la sua vita sociale e culturale

opera un'analisi delle realtà urbane molto efficace. Il capitalismo industriale, secondo Sennett, ha contribuito a modificare in profondità l'equilibrio tra sfera pubblica e vita privata, a deciso vantaggio di quest'ultima<sup>2</sup>. La conclusione di Sennett è che oggi si assiste a un dominio della sfera intima e personale su quella pubblica, e che il luogo privilegiato di osservazione di questa dinamica sociale è la città, in cui, conseguentemente, i luoghi *pubblici* sono trasversali e di difficile riconoscimento. Per Sennett, la crisi della civiltà urbana consiste nell'annullamento degli elementi di diversità, di disordine e di complessità (che avevano costituito il nocciolo essenziale della vita pubblica) da cui deriva il dissolvimento di luoghi e di edifici destinati a rappresentarla. La coscienza dell'occhio. Progetto e vita sociale nelle città, rappresenta un testo fondamentale nella trattazione del tema dello spazio pubblico, indagato non solo sul piano sociologico ma anche e soprattutto architettonico. Il sociologo americano trova il modo di leggere e descrivere delle condizioni della città contemporanea, comparando architettura, musica, poesia e arte, offrendo un'acuta lettura della condizione urbana nel tempo.

Sitte C., *L'arte di costruire le città*, Jaca Book, Milano 1981.

Il manuale di Camillo Sitte risulta essere un testo di notevole interesse per il fatto che, scegliendo di limitare il proprio terreno d'indagine intorno ad un elemento unico per quanto complesso, la piazza, reagisce alla frammentazione e alla dispersione dei grandi interventi di trasformazione. Il manuale afferma l'importanza del tema del vuoto nella progettazione della città. In altre parole la città non è costituita solo dai suoi edifici e, conseguentemente, la sua progettazione non può avvenire solo da essi. Il vuoto si candida ad essere il punto di partenza del progetto della città. In questo senso lo spazio pubblico, che sul piano fisico tende a coincidere con tutto ciò che è superficie libera e, tendenzialmente, quindi coincide con i vuoti urbani, trova nel testo di Sitte un luogo di grande interesse in quanto qui, forse per la prima volta in maniera esplicita, il vuoto si candida ad essere un materiale importante per la costruzione della

---

<sup>2</sup> Al capitalismo industriale, infatti, è collegata l'apparizione della famiglia nucleare borghese e la diffusione del sistema di produzione e di consumo di massa: il primo ha avuto l'effetto di spostare il baricentro della vita sociale dall'ambito pubblico a quello privato, mentre il secondo ha avuto l'effetto di alimentare e di generalizzare il narcisismo individuale e, in genere, tutti quei comportamenti guidati da un desiderio primario di gratificazione personale.



città. Il disegno della piazza è iscritto comunque entro il tema più ampio del raggruppamento architettonicamente unitario degli edifici. Sitte ha un programma preciso: esaminare una serie di città antiche e moderne per mettere in evidenza i principi di composizione. Esamina, pertanto, città e complessi antichi arrivando a semplificare i rapporti spaziali in schemi semplici ed efficaci. Nel manuale è criticata apertamente la condizione di risulta a cui è ridotta la piazza nei moderni piani regolatori, «avanzi irregolari diventano piazze» (p. 117). Quest'accusa è stata ripresa da Rowe e riportata all'interno della nostra discussione indagata nell'ambito del tema dello spazio pubblico (si rimanda per tanto al cap. I, *Lo spazio pubblico*, in modo particolare *i Materiali del progetto: il vuoto*).

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

- AA.VV., *Il cuore della città*, Hoelpi, Milano 1952.
- AA.VV., *La place dans l'espace urbain*, Presse Universitaire de Rennes, Rennes 1996.
- AA.VV., *Metamorfosi. Quaderni d'architettura. Forme e luoghi dell'architettura nella città contemporanea*. n. 34-35, Roma 1997.
- AA.VV., *Nuevos paisajes, new landscapes*, ACTAR, Barcelona 1997.
- AA.VV., *Luoghi pubblici nel territorio*, Giannini, Napoli 2001
- AA.VV., *Luoghi comuni*, Maltemi, Roma 2002.
- AA.VV., *La città europea del XXI secolo*, Skira, Milano 2002.
- AA.VV., *Chandigarh, la ville indienne de Le Corbusier*, Somogy, Paris 2002.
- Acciari M., *Metropolis*, Officina, Roma 1973.
- Alexander C., *De la synthèse de la forme. Essai*, Dunod, Paris 1971.
- Amirante R., Alisio G., Izzo A., *Progetti per Napoli*, Guida, Napoli 1987.
- Arendt, H., *Tra passato e futuro* (1954), Feltrinelli, Milano 1991.
- Arendt H., *Vita Activa. La condizione umana* (1958), Bompiani, Milano 1998.
- Argan G. C., *Progetto e destino*, Saggiatore, Milano 1965.
- Argan G. C., *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma 1984.
- Argan G. C., *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze 1988.
- Aymonino C., *Il significato delle città*, Laterza, Roma-Bari 1975.
- Augè M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (1992), Elèuthera, Milano 1993.
- Bacon E. N., *Design of Cities* (1967), Penguin, New York 1976.
- Barbieri P., 'Progetti del vuoto', in *Gomorra* 4-5, 1999.
- Bastide R., *Sense et usage du terme structure*, Mouton, Paris 1972.
- Benevolo L., *Introduzione all'architettura*, Laterza, Bari 2001.
- Bisogni S., *Montecalvario: questione aperta*, Clean, Napoli 1994.
- Boeri S., Lanzani A., Marini E., *Il territorio che cambia*, Segesta, Milano 1993.
- Borrelli M., *La composizione secondo J. Guadet e la sua evoluzione nel Movimento Moderno*, Cuen, Napoli 1997.

- Borrelli Rojo G., *Contributo e ricostruzione ideale di Vincenzo Ruffo*, 'Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli', in *La scena territoriale* 5-6, 1979.
- Boudon P., *Sur l'espace architectural*, Parenthèse, Marseille 2003.
- Brandi C., *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1967.
- Calvino I., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1993.
- Caputo P., *Le architetture dello spazio pubblico. Forme del passato forme del presente*, Electa, Milano 1999.
- Caravaggi L., *Paesaggi di paesaggi*, Meltemi, Roma 2002.
- Cauquelin A., *Essai de philosophie urbaine*, Presse Universitarie de France, Paris 1982.
- Cauquelin A., *L'invention du paysage*, Presse Universitarie de France, Paris 2000.
- Castells M., *La question urbaine*, Maspero, Paris 1972.
- Chermayeff S., Tzonis A., *La forma dell'ambiente collettivo*, Saggiatore, Milano 1972.
- Choisy A., *Histoire de l'architecture*, Gauthier-Villars, Paris 1899.
- Ciorra P., 'Vuoti a perdere', in *Gomorra* 4, 1999.
- Clementi A., Dematteis G., Palermo P. C., *Le forme del territorio italiano*, Laterza, Bari 1996.
- Clementi A. (a cura di), *Interpretazioni di paesaggio*, Meltemi, Roma 2002.
- Consonni G., 'La strada tra sentimento e funzione', in *Urbanistica* 83, 1986.
- Coppa M., *Storia dell'urbanistica dalle origini all'ellenismo*, Einaudi, Torino 1968.
- Coppola P. (a cura di), *La forma e i desideri. Saggi geografici su Napoli e la sua area metropolitana*, Esi, Napoli 1997.
- Corboz A., *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo la città, il territorio*, Angeli, Milano 1998.
- Crawford M., 'La Shopping Mall e lo Strip: da tipologia edilizia a forma urbana', in *Urbanistica* 83, 1986
- Criconia A., *Figure della demolizione*, Costa & Nolan, Genova 1998.
- Cullen G., *Il paesaggio urbano, morfologia e progettazione*, Calderini, Bologna 1976.
- Davis, M., *La Città di quarzo. Indagine sul futuro a Los Angeles* (1990), Manifesto, Roma 1999.
- De Franceschini M., *Villa Adriana*, L'Erma, Roma 1991.

De Fusco R. *Segni, storia, progetto dell'architettura* (1973), Guida, Napoli 1989.

De Fusco R., *L'architettura della seconda metà del Settecento*, in Storia di Napoli, cit. in *Disegno come Scrittura/Lettura*, Quaderno n. 4, *Utopie rilette. Della Napoli capitale ed ex-capitale*, Liguori, Napoli 1986, p.12.

Deleuze J., *Lo strutturalismo*, Se, Milano 2004.

Desideri P, Ilardi M., *Attraversamenti. I nuovi territori dello spazio pubblico*, Costa e Nolan, Genova-Milano 1997.

Di Biagi P. (a cura di), *La Carta d'Atene, Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, Officina, Roma 1998.

Durand J.N.L., *Réqueil et parallèle des édifices de tout genre, ancien et moderne*, Paris 1801.

Echeverría J., *La nuova città telematica*, Laterza, Roma-Bari 1995.

Espuelas F., *Il vuoto, riflessioni sullo spazio in architettura*, Marinotti, Milano 2004.

Farinelli, F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003.

Focillon H., *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 1987.

Foucault M., *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976.

Foucault M., *'Eterotopie'*, Feltrinelli, Milano 1994.

Foucault M., *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, Feltrinelli, Milano 1998.

Foucault M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 2001.

Gazzola L., *Architettura e tipologia*, Officina, Roma 1987.

Geddes P., *Città in evoluzione*, il Saggiatore, Milano 1970.

Gibberd F., *Composition urbaine*, Dunod, Parigi 1976.

Giedion S., *L'eterno presente: le origini dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1965.

Giedion S., *Spazio, tempo, architettura* (1941), Hoepli, Milano 1984.

Giedion S., *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, Flaccovio, Palermo 1998.

Grassi G., *Architettura lingua morta*, Città studi, Milano 1988.

Gregory P., *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo*, Laterza, Roma-Bari 1998.

Gregotti V., *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1980.

Gregotti V., *Modificazione*, in Casabella, 498-499, 1984

Gregotti V., *Il disegno degli spazi aperti*, in Casabella 527, 1986.

- Gregotti V., *I territori abbandonati*, in Rassegna 42, 1990.
- Gregotti V., *La città visibile*, Einaudi, Torino 1993.
- Gregotti V., *Questioni d'architettura*, Einaudi, Torino 1994.
- Guadet J., *Éléments et théorie de l'architecture, cours professé all'Ecole Nationale et Speciale des Beaux Arts par Julien Guadet, professeur, inspecteur général des bâtiments civils, membre du conseil supérieur de l'enseignement des Beaux Arts*, J. L. Pascal (a cura di), Librairie de la construction moderne, Paris 1910.
- Hillberseimer L., *Groszstadt Architektur. L'architettura della grande città* (1927), Clean, Napoli 1981.
- Ilardi M. (a cura di), *La città senza luoghi. Individuo, conflitto, consumo nella metropoli*, Costa & Nolan, Genova 1990.
- Ilardi M., *Negli spazi vuoti della metropoli. Distruzione, disordine e tradimento dell'ultimo uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- Indovina F., *La città diffusa*, Deast, Venezia 1990.
- Jacobs J., *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Comunità, Torino 2000.
- Koolhaas R., 'La città generica', in Domus 791, 1997.
- Koolhaas R., *S, M, L, XL*, Monacelli, New York 1995
- Koolhaas R., *Delirius in New York* (1990), Electa, Milano 2001.
- Krier L., *Lo spazio della città*, Città Studi, Milano 1996.
- La Cecla F., *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Roma-Bari 2000.
- La Cecla F., *Jet-lag Antropologia e altri disturbi da viaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- La Greca P., *Interventi nella città consolidata*, Gangemi, Roma 1990.
- Lanzani A., *I paesaggi italiani*, Meltemi, Roma 2003.
- Lavedan P., *Histoire de l'urbanisme. Antiquité et moyen age*, Laurens, Parigi 1926.
- Le Corbusier, *Œuvre complète*, Artemis, Zurigo 1957.
- Le Corbusier, *Verso un'architettura* (1960), Longanesi, Milano 1973.
- Lefebvre H., *La produzione dello spazio* (1974), Mozzì, Milano 1976.
- Leoni F., *L'Architettura della simultaneità*, Meltemi, Roma 2001.
- Lepetit B., *Une logique de raisonnement historique*, in Annales 5, 1993.
- Lepetit B., Olmo C., *La città e le sue storie*, Einaudi, Torino 1995.
- Lynch K., (1960), *L'immagine della città*, Marsilio, Padova 1964.
- Lucci R., *Luoghi collettivi per i nuovi territori urbani*, Cuen, Napoli 2005.

Martì Aris C., *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi, Milano 1990.

Martinotti G., *Metropoli. La nuova morfologia delle città*, Mulino, Bologna 1993.

Mattogno C., *Idee di spazio, spazio nelle idee. Metropoli contemporanee e spazi pubblici*, Franco Angeli, Milano 2002.

Mauri A., *Le Corbusier a Villa Adriana. Un atlante*, Alinea, Firenze, 1999.

Mello P., *Metamorfosi dello spazio. Annotazioni sul divenire metropolitano*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Mello P., *L'ospedale ridefinito. Soluzioni e ipotesi a confronto*, Alinea, Firenze 2000.

Monestiroli A., *Temi Urbani*, Unicolpi, Milano 1997.

Monestiroli A., *La metopa e il triglifo*, Laterza, Roma-Bari 2002.

Morandi M., *Fare centro*, Meltemi, Roma 2004.

Mumford L., *La città nella storia* (1961), Bompiani, Milano 1967.

Mumford L., *La cultura della città* (1993), Comunità, Torino 1999.

Muratori G., *La città rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati*, Mazzotta, Milano 1975.

Nancy J.L., *La città lontana* (1999), Ombre corte, Verona 2002.

Norberg-Schultz C., *Genius Loci. Paesaggio, Ambiente, Architettura*, Electa, Milano 1979.

Norberg-Schulz C., *Intention in Architecture*, Universitets Forlaget, Oslo 1963.

Orlandini A., *La Villette 1971-1995: histoire des projets*, Somogy, Paris 1999.

Paba G., *Luoghi Comuni. La città come laboratorio di progetti collettivi*, Franco Angeli, Milano 1998

Pavia R., *Babele*, Meltemi, Roma 2001.

Pezza V., *Città e metropolitana. Vesuvio, infrastrutture, territorio*, Clean, Napoli 2005.

Piaget J., *Le structuralisme*, Presse Universitaires de France, Paris 1968.

Quaroni L., *La città fisica*, Laterza, Bari 1981.

Quatremère de Quincy A., *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris 1832.

Rella F., *Miti e figure del moderno* (1981), Feltrinelli, Milano 2003.

Ricci M., *100 occhi*, Meltemi, Roma 2001.

Roncayolo M., *La città. Storia e problemi della dimensione urbana*, Einaudi, Torino 1988.

Roncayolo M., *Lecture de villes. Formes et temps*, Minaca, Marsiglia 2002.

- Rossi A., *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990.
- Rossi A., *L'architettura della città*, Città studi, Milano 1978.
- Rossi A., *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Clup, Milano 1985.
- Rossi P., *Modelli di città*, Einaudi, Torino 1987.
- Rowe K., Koetter F., *Collage city* (1990), ed. consultata Edition du Centre Pompidou, Parigi 1993.
- Sacchi N., *1928-1959. I Congressi Internazionali d'Architettura Moderna*, Consulta Regionale lombarda dell'ordine degli architetti, Milano 1998.
- Salza Prina Ricotti E., *Villa Adriana, il sogno di un imperatore*, L'Erma, Roma 2001.
- Secchi B., *Progetto di suolo*, in Casabella 520, 1986.
- Secchi B., *Un progetto per l'urbanistica*, Einaudi, Torino 1989.
- Secchi B., *Prima lezione d'urbanistica*, Laterza, Roma-Bari 2000.
- Sennet R., *Il declino dell'uomo pubblico: la società intimista* (1979) Feltrinelli, Milano 1982.
- Sennet R., *La coscienza dell'occhio. Progetto e vita sociale nelle città* (1990), Feltrinelli, Milano 1992.
- Sitte C., *L'arte di Costruire le città* (1889), Jaka Book, Milano 1981.
- Spirito F., *I 'termini' del progetto urbano. Selezione antologica dell'esperienza italiana, 1919-1991*, Officina, Roma 1993.
- Spirito F., *Tra le case. La ricerca degli spazi pubblici*, Officina, Roma 1991.
- Spirito F., *Tre traverse da montagna a mare*, Falzea, Reggio Calabria 2000.
- Tafuri M., *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1986.
- Tàvora F., *Organizzare lo spazio*, in Casabella 693, 2001.
- Turri E., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.
- Viganò P., *La città elementare*, Skira, Milano 1999.
- Virilio P., *Lo spazio critico*, Dedalo, Roma 1988.
- Wright F. L., *La città vivente* (1945), Einaudi, Torino 1991.